

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

14. Jahrgang

März 1961

Heft 3

LE CASE ROMANE CON FACCIATE GRAFFITE E DIPINTE

(Amici dei Musei di Roma)

Rom, Palazzo Braschi, November-Dezember 1960

(Mit 4 Abbildungen)

Die Ausstellung suchte einem Anliegen Rechnung zu tragen, das bereits die römischen Antiquare des 16. Jahrhunderts erfüllte und seitdem die Gemüter immer wieder beschäftigt hat. Vor allem ausgelöst durch den Anblick einer unaufhaltsam verfallenden Bilderwelt an den Frontseiten der Häuser und Paläste Roms und deutlich gefördert durch deren Würdigung in den Viten Vasaris, zeigte sich schon früh das Bestreben, mittels katalogartiger Verzeichnisse und graphischer Reproduktionen der Nachwelt eine Vorstellung von diesen Fassadenmalereien zu vermitteln (Armenini, Baglione, Celio, Mancini). Von ebenso großer Bedeutung ist daneben die fast unübersehbare Menge von Kopien, die von der Spätrenaissance bis ins 19. Jahrhundert nach diesen Malereien ausgeführt wurden.

Was sich neben derartigen Nachbildungen an Originalen ins 19. Jahrhundert hinüberrettete, ist vergleichsweise geringfügig und zudem durch entstellende Verwitterung oder spätere Überarbeitung in der ursprünglichen Wirkung stark beeinträchtigt. Versuche, das Erhaltene systematisch zu sichten, werden nunmehr im Rahmen großangelegter Corpuswerke unternommen (z. B. Letarouilly); in einzelnen Fällen sucht man dem drohenden Verfall sogar durch eine vollständige Wiederherstellung zu begegnen. Vor allem wurde in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts durch den Einsatz F. Hermanins der Forderung, die noch übrigen Reste zu konservieren, nach Kräften entsprochen, und auch in jüngster Zeit sind wieder Bestrebungen im Gange, das bisher Versäumte nachzuholen.

Überblickt man nach allem die heute noch vorhandenen Denkmäler, so zeigt sich, welch geringer Teil des ursprünglichen Bestandes uns überhaupt zugänglich geblieben ist. Daher vermochte die Bearbeiterin des Kataloges, Cecilia Pericoli Ridolfini, ihre umfangreiche Zusammenstellung topographisch geordneter Quellen zur Geschichte der römischen Fassadenmalerei auch nur mit einer relativ kleinen Anzahl von Schauobjekten zu illustrieren. Nur gut 60 von rund 250 namhaft gemachten Denkmälern wurden

in der Ausstellung vorgeführt, so daß der Katalog auf den ersten Blick viel mehr den Eindruck eines selbständigen Inventarbandes der römischen Fassadenmalerei macht.

Durch die Natur des Ausstellungsgegenstandes genötigt, im wesentlichen mit Reproduktionen in Gestalt von Nachzeichnungen, Stichen, gemalten Veduten und photographischen Ansichten zu operieren, war es der Ausstellungsleitung immerhin möglich, dieser Serie von Objekten einige von der Wand abgelöste, originale Fassadenmalereien aus dem Besitz des Museo di Roma einzubeziehen, so u. a. die Dekorationen Polidoros aus dem Giardino del Bufalo. Im übrigen bildete der in Einzelblätter aufgelöste Reproduktionsband Maccaris (*Graffiti e chiaroscuri esistenti nell'esterno delle case di Roma*. 1876) einen Hauptbestandteil des Dargebotenen.

Die auf solche Weise getroffene Auswahl hatte man auf neun zusammenhängende Säle des Museo di Roma verteilt (Sala V – IX nebst drei Nebenräumen und dem Salone dei Cesari) – ohne allerdings die festen Museumsbestände dieser Räume erst beiseite zu schaffen, was zur Übersichtlichkeit der Ausstellung nicht gerade beitrug. Wenig akzentuiert gestaltete sich auch die Vorführung der einzelnen Dekorationszyklen. Zusammengehöriges war oftmals übermäßig weit voneinander getrennt, und die zum Besitz des Museo di Roma gehörigen, dem 15. Jahrhundert entstammenden Wappen vom Außenbau des Senatorenpalastes waren überhaupt nicht in den Zusammenhang der Ausstellung aufgenommen, sondern an ihrem gewöhnlichen Aufbewahrungsort in der Sala XXI verblieben (siehe Kat. S. 78). Darüber hinaus war nicht nur durch das gelegentliche Fehlen von Bildnummern, sondern vor allem durch eine wenig glückliche Organisation des Katalogs die Orientierung unter den ausgestellten Werken außerordentlich erschwert. Immerhin blieb dem Besucher der wenn auch etwas umständliche Weg über die einigermaßen ausreichenden Namens- und Ortsregister der 2. Auflage, welche mit geringfügigen weiteren Ergänzungen (siehe S. 92 u. S. 96/97 sowie Tf. 33 – 36) seit dem 15. Dezember zur Verfügung stand und auch unseren hier folgenden Bemerkungen zugrunde liegt.

Die Katalogautorin hat sich offenbar hauptsächlich der Materialzusammenstellung bedient, welche Umberto Gnoli 1937/38 („*Facciate graffite e dipinte in Roma*“ in „*Il Vasari*“ VIII, S. 89 – 123 u. IX, S. 24 – 49) vorgelegt hat. Leider ist Gnoli dabei die grundlegende Arbeit von Werner Hirschfeld, „*Quellenstudien zur Geschichte der Fassadenmalerei in Rom im XVI. und XVII. Jahrhundert*“ (Diss. Halle 1911) entgangen, deren Ergebnisse auch im Katalog nur soweit herangezogen werden, wie sie in der 1956 erschienenen Ausgabe von Giulio Mancini „*Considerazioni sulla pittura etc.*“ verwertet sind. Das aber führt nicht allein zur Übernahme einer ganzen Reihe von Versehen und Druckfehlern aus der genannten Mancini-Ausgabe, vor allem bleibt auf diese Weise die weit über Mancini hinausführende Quellenkritik Hirschfelds ungenutzt, und damit werden zwangsläufig auch wichtige Autoren wie etwa Biondo oder van Mander nicht ausgeschöpft (siehe bei Hirschfeld das Verzeichnis der durchgesehenen Quellen, S. 57 – 59).

Immer wieder bestätigt sich die Schwierigkeit, die in den Quellen oft nur angedeuteten Hinweise auf Ort und Thema einer Fassadenmalerei mit einer heute noch irgend-

wie nachweisbaren Lokalität überzeugend in Zusammenhang zu bringen. So wäre beispielsweise zu fragen, ob die auf S. 19 des Katalogs in der Via dei Forari vermuteten Malereien Ventura Salimbenis mit Szenen aus dem Leben des hl. Pius V. (siehe Hirschfeld Nr. 109, 109a) nicht etwa mit denjenigen identisch sind, welche sich ursprünglich in der unter Mussolini demolierten Via Alessandrina n. 103 – 104 (Kat. S. 17), also ebenfalls in der Nähe des Trajansforums, befanden. Genauso zu erwägen bleibt die mögliche Identität zwischen einer im Largo dell'Impresa angenommenen Laokoon-Darstellung (Kat. S. 25 unten) und einer laut Cod. Barb. Lat. 1994, c. 19 ziemlich vage im Campo Marzio lokalisierten Darstellung nicht näher bezeichneten Inhalts (Kat. S. 32), die jedenfalls beide auf den in der Nähe befindlichen Palazzo Conti zu beziehen sind.

Dagegen sind unter dem einen Stichwort „Piazza San Pietro in Vincoli“ (Kat. S. 17) zwei verschiedene Dinge vereinigt, nämlich die von Vasari eindeutig an die Fassade von S. Pietro in Vincoli lokalisierten, heute verschwundenen Petrusgeschichten und Prophetengestalten Polidoros (worüber demnächst in einem größeren Zusammenhang gehandelt werden soll) und die Dekorationen an der Fassade des benachbarten Rovere-Palastes (Pal. del Titolare), welche H. Egger in seinen „Römischen Veduten“ (II, Tf. 48 u. S. 22/23) zu veranschaulichen vermag.

Welche Unsicherheit sich überkreuzende Quellenaussagen hervorrufen können, zeigt auch das Beispiel der Malereien Pirro Ligorios, bzw. Samueles „incontro“, resp. „accanto alle Convertite del Corso“ (Kat. S. 26; vgl. Hirschfeld S. 52) und in ganz besonderem Maße eine von Polidoro mit Alexandergeschichten und zwei Flußgöttern bemalte Fassade, welche zwischen S. Giacomo degli Incurabili und der Ripetta gelegen war. Den voneinander abweichenden Angaben in der Literatur folgend, placiert die Katalogautorin das Werk einmal am Corso (Kat. S. 29) und noch an zwei weiteren Stellen in der Via Ripetta (Kat. S. 30), statt das Problem unter einem einzigen Katalogtitel grundsätzlich abzuhandeln und dabei vorerst nicht lösbare Fragen offen zu lassen. Es kommt hier noch hinzu, daß in dieselbe Gruppe von Katalogtiteln ein weiteres Fassadenfresko Polidoros „sopra San Rocco“ – „con mostri marini“ (Kat. S. 30) einbezogen wird, das auf jeden Fall isoliert hätte zur Diskussion gestellt werden müssen.

In derselben Gegend, nämlich in der Nähe des Albergo dell' Orso, befand sich auch das Fresko von Taddeo Zuccari, dessen fünf Szenen aus dem Leben Alexanders d. Gr. der Überlieferung zufolge den Vergleich mit Polidoros oben genannter Arbeit über dasselbe Thema herausfordern sollten. Diese beiden, einander benachbarten Werke werden in offensichtlicher Anlehnung an das Verzeichnis Gnolis zweimal unter der Überschrift „Monte Brianzo“ (Kat. S. 44) zu einem Katalogtitel vereinigt, und zwar das zweite Mal im Hinblick auf die Möglichkeit, die hier genannte Arbeit Polidoros mit einem bei Celio erwähnten Fresko gleichzusetzen, auf dem „navi a chiaroscuro“ wiedergegeben waren. Daß Taddeo jedoch seine Alexandergeschichten nicht diesen Schiffsdarstellungen gegenüberstellen wollte, die vielmehr als ein weiteres Werk Polidoros für sich zu behandeln gewesen wären, sondern dessen gleichnamigem Werk,

versteht sich von selbst, außerdem spricht Vasari sogar ausdrücklich von einem Paragone.

Daß übrigens die durch zahlreiche andere Beispiele zu belegende künstlerische Auseinandersetzung mit den Werken Polidoros bis zur wörtlichen Übernahme ganzer Kompositionen führen konnte, scheint das Blatt eines anonymen Kopisten des 16. Jahrhunderts aus der École des Beaux Arts (Inv. Nr. 1164; Abb. 1) zu beweisen, das hier als eine Ergänzung des in der Ausstellung dargebotenen Materials angeführt sei. Es zeigt eine bemalte Hausfront in den für Rom typischen Formen der Zeit um 1500. Im ersten Geschoß erkennt man zwischen zwei Fenstern eine der ungedeuteten Szenen Polidoros aus dem zweiten Fenstergeschoß des Pal. Milesi (siehe Kat. Tf. XII), in einer darüberliegenden Zwischenzone drei Landschaftsdarstellungen und in der Mitte des oben abschließenden Halbgeschosses einen der capitolinischen Flußgötter. Auch das übrige Beiwerk in Gestalt gefesselter Barbaren und der als Fensterbekrönung dienenden Helmtrophäen verrät Anregungen Polidoros. Das Ganze wiederholt offenbar eine einstmals vorhandene römische Hausfassade, über die wir bislang nichts Näheres wissen.

Die von Mancini in der Via Giulia, „usciti di San Giovanni, a man dritta“, beschriebene Fassadenmalerei eines gewissen Gasparino (Kat. S. 49 unten) wird gleich durch sieben Nummern nach Hirschfeld belegt, welche sämtlich auf ein falsches Zitat in der Mancini-Ausgabe von 1956 zurückgehen (Bd. II, Anm. 817), wo die entsprechenden Angaben einfach aus dem Straßenindex bei Hirschfeld (Stichwort „via Giulia“ S. 62) übernommen sind. Das gleiche Zitatenkonglomerat taucht noch einmal bei „Via Giulia n. 82“ (S. 50) auf, obwohl gerade dieses Haus bei Hirschfeld nirgendwo erwähnt ist. Auch die doppelte Katalogisierung von Polidoros Fassadenzyklus mit der Flucht der Cloelia (siehe Kat. S. 53 – Chiavica di Santa Lucia und S. 68 – Via Montoro) ist nur durch eine allzu enge Anlehnung an den Kommentar der letzten Mancini-Ausgabe zu erklären.

Was den Versuch betrifft, Gnoli und Astolfi folgend, eine von Vasari „nella casa degli Spinoli“ lokalisierte Malerei mit Opferdarstellungen und dem Tod der Tarpeia an den Palazzetto dei Piceni, „detto già di Sisto V“, an der Via in Parione (Kat. S. 58) zu verweisen, so ist dazu zunächst festzustellen, daß zwar die genuesische Familie der Spinola dieses Haus seit 1513 für einige Zeit besaß und es auch ausschmückte, daß aber für den Familiennamen dieser Spinola nirgendwo die Schreibweise „Spinoli“ nachweisbar ist. Den Ausschlag gibt hier eine Notiz im Ambrosiana-Codex des Padre Resta (S. 56), wo dieser eine Zeichnung (Nr. 60) als Kopie des Bartolomeo Vinci nach Polidoro bestimmt und dazu bemerkt: „Io hò hauto la presente Clelia con la Tarpeia in disegni originali di mano di Polidoro p(er)fettissimam(en)te compiti a chiaro oscuro, che erano dipinte à Pasquino nelle case demolite de Sig.^{ri} Spinoli / hora d(ett)i disegni stanno nei libri Marchetti . . .“

Es würde an dieser Stelle zu weit führen, die verwinkelte Quellensituation hinsichtlich eines ganzen Komplexes schwer voneinander zu unterscheidender Fassadenmalereien im Borgo Nuovo genauer darzulegen. Daher seien vorerst nur die fehlenden

bzw. die richtigen Zitate nach Hirschfeld in der Reihenfolge des Katalogs für die entsprechenden Objekte nachgetragen. So für S. 86 / Borgo Nuovo / Casa di Giovan Antonio Battiferri: Hirschfeld Nr. 88, 88a; – S. 87 / Borgo Nuovo / di fronte al Palazzo dell'Aquila: Hirschfeld Nr. 110, 110a (nicht 87–89); – S. 87 / Vicolo della Purità: Hirschfeld Nr. 78, 110a; – S. 88 / Borgo Nuovo (2. Titel von oben): Hirschfeld Nr. 87, 39, 39a, 39b (nicht 88, 89).

Bei den in der Ausstellung vorgeführten Denkmälern fällt zunächst die besonders reiche Berücksichtigung von Sgraffito-Dekorationen des Quattrocento auf, welche nirgendwo bisher in solcher Ausführlichkeit zusammengetragen sind. Dank einer sorgfältigen Auswertung von weithin verstreuten Notizen in der römischen Ortsliteratur ist hier ein wichtiger Beitrag zur Geschichte der römischen Architekturddekoration im 15. Jahrhundert geliefert.

Über welche Fülle an Motiven rein dekorative Sgraffiti verfügten, zeigen etwa die im letzten Augenblick durch Maccaris Reproduktionen festgehaltenen Fassaden Via dei Coronari n. 61 und n. 148 (Kat. S. 38) oder die Ausschmückung des Pal. Millini in der Via di S. Maria dell'Anima (Kat. S. 56/57), welcher letzteren Perino del Vaga anscheinend eine bislang nicht näher bestimmbare Malerei einfügte. Besonders prachtvolle Sgraffiti befanden sich neben heute verlorenen Malereien von Pinturicchio an den drei Außenfronten des Pal. dei Penitenzieri im Borgo (Kat. S. 85) sowie an einem quattrocentesken Hause in der Via Capodiferro n. 12 (Kat. S. 70). Ikonographisch interessieren besonders die noch dem 15. Jh. verpflichteten Sgraffiti in der 1508 erbauten Casa Sander in der Via S. Maria dell'Anima n. 66 (Kat. S. 35). Hierher gehört schließlich die bereits ins 1. Viertel des 16. Jh. zu datierende Dekoration der sog. Casa del Curato „presso Via Flaminia“ (Kat. S. 95), mit zwei Porträtmedaillons (der Besitzer?).

Unter den Sgraffiti des 15. Jh. mit vorwiegend figürlichen Motiven gehören zu den aufwendigsten diejenigen an der Via della Maschera d'Oro n. 9 (Kat. S. 41/42), deren von F. Hermanin unter Vorbehalt ausgesprochene Zuschreibung an Ripanda vorläufig beweiskräftiger Grundlagen entbehrt. Dasselbe gilt für die Sgraffiti an dem Hause einer „cortesana honesta“ im Vicolo Cellini n. 31 (Kat. S. 53/54) mit dem Tondo einer Reiterschlacht zwischen den Fenstern des ersten Geschosses, welche laut Maccari auf Grund einer angeblich traditionellen Überlieferung mit Benvenuto Cellini in Zusammenhang zu bringen sind. Der besonderen Aufmerksamkeit der Forschung anempfohlen sei übrigens noch ein Reiterbildnis des berühmten Ungarnkönigs Matthias Corvinus an einem der ursprünglichen Frontseite von S. Lorenzo in Damaso gegenübergelegenen Hause in der Via del Pellegrino (Kat. S. 61), das von Mancini mehrfach für Andrea Mantegna beansprucht wird; eine Nachzeichnung davon ist uns, allerdings ohne Nennung des Künstlers, im Cod. Barb. Lat. 4423, c. 75 überliefert. Für die Ausschmückung des vatikanischen Belvedere (Kat. S. 91) unter Papst Innocenz VIII. schließlich muß ergänzend auf die wichtige Untersuchung von Sven Sandström, „The Programme for the Decoration of the Belvedere of Innocent VIII“ hingewiesen werden (siehe *Konsthist. Tidskrift* 1960/1–2, S. 35–75).

Im Zuge ihrer Entwicklung zur selbständigen Bildgattung wird die Fassadenmalerei vom Beginn des 16. Jh. an immer ausschließlicher durch einzeln faßbare Künstlerpersönlichkeiten repräsentiert. Die wesentliche Rolle, welche, zumal nach dem Urteil Vasaris, Baldassarre Peruzzi hier für die Ausbildung geeigneter formaler Mittel zukommt, wird durch die Ausstellung nur ungenügend berücksichtigt. So wäre es in diesem besonderen Falle sehr wohl zu rechtfertigen gewesen, den erhaltenen Fassadenentwurf Peruzzis für S. Petronio in Bologna von 1522 zu zeigen (s. G. Zucchini, *Disegni antichi e moderni per la facciata di S. Petronio in Bologna*, Bologna 1933, Tf. V). Von den römischen Werken werden im Katalog 10 Beispiele aufgeführt, jedoch nur zwei veranschaulicht. So werden die von Mancini an der Piazza Colonna (Kat. S. 24/25) beschriebenen „prospettive di Baldassarre da Siena“ durch ein Großfoto nach einer Vedute des Platzes zur Zeit Sixtus' V. aus der Vat. Bibliothek illustriert. Ob es sich jedoch bei den Malereien, die hier an der Fassade des links neben der Marc-Aurels-Säule erscheinenden Pal. del Bufalo-Cancellieri zu erkennen sind, tatsächlich um ein Werk Peruzzis handelt, entbehrt vorläufig jedes weiteren Beweises. Zumindest bleibt zu bedenken, daß die Angabe Mancinis einer Zeit entstammt, wo angesichts derartiger Prospektmalereien nach dem Vorbild des „salone delle prospette“ in der Farnesina oder der von Vasari gerühmten, noch teilweise erhaltenen „prospettive mirabili“ Peruzzis an der Casa Barberini in der Via dei Giubbonari (Kat. S. 69) zunächst immer der Name dieses Künstlers genannt wurde. – Im übrigen ermöglicht dieselbe Vedute aus der Biblioteca Vaticana insofern noch einen Nachtrag zum Katalog, als an der gegen den Hang des capitulinischen Hügels gebauten Torre Paolina (im Bilde rechts von der Säule des Marc Aurel) zwischen den Fenstern des Obergeschosses weitere Fassadenmalereien zu erkennen sind, die bisher offenbar unbeachtet blieben.

Weiter wird für ein von Vasari in der Via dei Banchi Vecchi (Kat. S. 52) beschriebenes Wappen „di Papa Leone con tre fanciuli a fresco“ eine Uffizienzeichnung (Nr. 72 orn.) herangezogen. Dabei ist übersehen, daß dieses Blatt bereits 1902 durch H. Egger (Allerh. Jahrbuch 23/1902, S. 20 u. Fig. 16) überzeugend mit einer Dekoration anlässlich der Possessio Leos X. am 11. April 1513 in Zusammenhang gebracht worden ist. Auch gehen die hier dargestellten Genien mit Füllhörnern, die Figur einer Libertas sowie der Löwe mit einer Palla kaum mit der bei Vasari gegebenen Beschreibung überein. Weiterhin bleibt die im Katalog offenbar für sicher gehaltene Bemalung des Hauses von Silvestro Paluzzi an der Piazza dei Satiri (Kat. S. 62) durch Peruzzi nach der dafür als Beleg benutzten Notiz bei Lanciani (Storia degli scavi, I, S. 246) reine Vermutung.

Zu den am ausführlichsten von Vasari beschriebenen Malereien Peruzzis gehört diejenige im Hause des Francesco Buzio „vicino alla piazza degli Altieri“ (Kat. S. 75), wo neben Szenen aus dem Leben Caesars u. a. auch eine Serie von 12 Imperatoren erschien. Eine Vorstellung von diesen vermittelt uns möglicherweise ein anonymes Blatt des 16. Jh. aus der Bibl. Reale in Turin (Inv. Nr. 15836 DC; nicht bei Bertini), welches drei auf Sockeln stehende, in starker Untersicht gegebene Figuren römischer Kaiser

(Abb. 2) zeigt – heißt es doch bei Vasari: „...i quali posano sopra certe mensole e scortano le vedute al di sotto in su...“

Mehr Ausführlichkeit hätte man im Hinblick auf die nach den Quellen zweifellos recht aufwendigen Fassadenmalereien Peruzzis an der Farnesina (Kat. S. 75) erwartet. Zumindest wäre eine Abbildung der in einigen Arkadenzwickeln der Ostfassade noch erhaltenen Teile mit gelagerten weiblichen Figuren erwünscht gewesen. (Vgl. dazu C. L. Frommel, „Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Frühwerk“, Berlin 1960, bes. S. 37/38).

Einen Nachklang von Peruzzis Schaffen darf man aller Wahrscheinlichkeit nach in der Dekoration eines Hauses im Vicolo del Campanile (Kat. S. 88/89) erkennen. Vasari nennt dafür als Autor den bislang nirgendwo recht zu fassenden Peruzzischüler Virgilio Romano. Dieser Hinweis gewinnt zusätzliche Bedeutung angesichts einer der Manier Peruzzis sehr nahestehenden Uffizienzeichnung (Inv. Nr. 1267 S), welche sowohl stilistisch als auch thematisch der im oberen Geschoß gegebenen Darstellung des Argus mit seiner Herde auffallend gleicht. Dagegen entbehrt die von Maccari (Tf. 27) vorgenommene Zuschreibung dieses Bilderzyklus an Polidoro jeglicher Grundlage.

Im Gegensatz zu Peruzzi stehen die Materialien für Polidoro viel reichhaltiger zu Gebote. Vor allem bietet die Fülle der nach seinen Kompositionen ausgeführten Wiederholungen eine relativ breite Basis für die Rekonstruktion seines Gesamtwerkes, auch wenn der nahezu totale Verlust seiner originalen Fassadendekorationen dabei immer in Rechnung zu stellen ist. Trotz dieser besonders günstigen Voraussetzungen ist im Katalog jeder Versuch unterlassen, eine künstlerische Entwicklung Polidoros wenigstens in groben Zügen anzudeuten.

So wird z. B. eine von Vasari ausdrücklich als Erstlingswerk bezeichnete Malerei Polidoros gegenüber von S. Silvestro a Monte Cavallo (Kat. S. 15) mit einer 8-Götter-Serie in Zusammenhang gebracht, welche uns durch Nachstiche von Goltzius und Raphael Guidi überliefert ist. Dies geschieht offenbar auf Grund des Vermerks „in monte Quirinalis“ unter den genannten Stichen. Eine solche Frühdatierung erscheint jedoch angesichts der völlig sicheren stilistischen Durchführung der Figuren ganz ausgeschlossen, und mithin muß die Frage nach der Lokalisierung dieser Götterdarstellungen Polidoros vorläufig offen bleiben.

Ebenfalls auf dem Monte Cavallo, und zwar „vicino a S. Agata dei Goti“, erwähnt Vasari innerhalb eines größeren Zusammenhanges eine Darstellung von Vestalinnen, die von Mancini am benachbarten Monte Magnanapoli lokalisiert wird. Diese Darstellung (Kat. S. 16) wird ohne sonderliche Bedenken mit einer Uffizienzeichnung (Nr. 13410 F; Kat. Tf. I) identifiziert und letztere darüber hinaus als eigenhändige Zeichnung Polidoros deklariert. Immerhin dürfte es sich bei der sechsköpfigen Frauengruppe, die hier wiedergegeben ist, tatsächlich um die Vestalinnen handeln, selbst wenn ihnen die charakteristischen Abzeichen ihres Standes, nämlich Wollbinde und Suffibulum, fehlen. Um eine Komposition Polidoros aber dürfte es sich in diesem Falle kaum handeln,

geschweige denn um eine eigenhändige Studie zu der hier fraglichen Fassadenmalerei, bei der nämlich Vasari ausdrücklich von Einzelfiguren der Claudia und der Tuzia spricht, wie sie uns aus glaubwürdigen Kopien genugsam bekannt sind (vgl. etwa in Windsor Nr. 5489). Entsprechendes gilt von einer zweiten Uffizienzeichnung (Inv. Nr. 1264 S) mit einer zweifigurigen, von einem Bogen überfangenen Szene, die in diesem Zusammenhang ebenfalls für das Vestalinnen-Thema herangezogen wird und deren völlig andersartiger Charakter nur einen weiteren unbekannten Künstler verrät.

Für die innerhalb desselben Zyklus „vicino a S. Agata dei Goti“ (Kat. S. 16) von Vasari erwähnte Szene mit M. Scaevola wird endlich ein Stich des Jac. Laurenziani namhaft gemacht, welcher in Wirklichkeit, mit zwei weiteren Blättern zusammengehörig, den ursprünglichen Ablauf derselben Geschichte in der Frieszone über dem Erdgeschoß des Pal. Ricci (Kat. S. 65/66) reproduziert. Ubrigens gehen die beiden äußeren Achsen des die linke Seite der Piazza Ricci begrenzenden Gebäudeflügels offenbar auf einen Umbau der Palastanlage in der Mitte des 16. Jh. unter dem Cardinal Giovanni Ricci zurück, was u. a. durch dessen zweimal in den Zwickelornamenten der Fenster im ersten Geschoß erscheinende Embleme belegt wird. Somit ist eine ursprüngliche Bemalung auch dieser Teile der Fassade durch Polidoro, wie sie der Katalog annimmt, von vornherein ausgeschlossen. Was dort bis heute an Malereien erhalten blieb, rührt überhaupt ausschließlich von der Hand Luigi Fontanas aus dem Jahre 1873.

Ein Wort zu den bei Maccari abgebildeten Darstellungen aus dem östlichen Hof des Pal. Altemps mit den Geschichten verschiedener Quellnymphen (Kat. S. 36). Um in diesen Arbeiten Malereien Polidoros erkennen zu können, genügt weder ihr an Raphaels Farnesinafresken anklingender Figurenstil, noch reichen dafür die im Katalog zitierten Quellen als Belege aus. Vor allem verbieten die Kartuschen in den Bogenfeldern des Erdgeschosses eine Datierung des Ganzen vor dem Sacco di Roma. – Kurz einzugehen bleibt endlich auf eine „facciata di battaglie“ Polidoros bei der Dogana di S. Eustachio, die unlängst von De Angelis d'Ossat an Hand einer Turiner Zeichnung (Inv. Nr. 15841, nicht 15241; bei Bertini Nr. 338) mit dem Hause n. 78/79 an der Piazza dei Capprettari in Beziehung gesetzt wurde (Kat. S. 72/73). Vergleicht man jene Zeichnung mit der Fassade des genannten Hauses, so fallen in der Anlage der Geschosse und Fenster so beträchtliche Unterschiede auf, daß wir uns wohl damit abfinden müssen, daß die Zeichnung eine vorläufig nicht näher bestimmbare dekorierte römische Fassade verbreiteten Typs wiedergibt, wobei sie stilistisch zwar die Nähe Polidoros, aber keineswegs dessen eigene Hand verrät. Hinsichtlich der Fassadenmalerei Polidoros an der Piazza Madama (Kat. S. 74) bestehen im Katalog völlig unklare Vorstellungen, für deren Berichtigung auf eine eben in den *Miscellaneae Bibl. Hertzianae* (1961, S. 207 – 212) erscheinende Untersuchung hingewiesen werden kann.

Wohl am ratlosesten innerhalb der gesamten Ausstellung fühlte man sich vor einer Ansammlung von 63 meist in Fotos dargebotenen Zeichnungen und Stichen, die in einem der Nebenräume für sich untergebracht waren und im Katalog – kurzerhand auf nicht lokalisierte Fassadenmalereien bezogen und auf fünf Künstler ungleich verteilt – in Gestalt einer angefügten Liste erfaßt waren.

Was dabei die für Polidoro beanspruchten Zeichnungen betrifft, so handelt es sich hier, von drei Ausnahmen abgesehen, fast ausschließlich um anonyme Kopien. – Dasselbe gilt nebenbei für die als Entwurfszeichnungen bezeichneten Blätter, die im Katalog unter den Titeln „Palazzo Milesi“ (S. 38), „Palazzo Gaddi“ (S. 42) und „Palazzo Ricci“ (S. 65/66) angeführt sind. Mehrfach sind derartige Bestimmungen sogar dort aufrecht erhalten, wo es sich deutlich um verschiedene Kopistenhände handelt. – Bei den drei Ausnahmen handelt es sich einmal um die Uffizienzeichnung mit dem Porträt Polidoros (Inv. Nr. 1929 F; Kat. S. 107, unter der irrtümlich verdoppelten Nr. 229; Abb. s. Frontispiz des Katalogs. Vgl. Bull. Museum Boymans van Beuningen IX/3, 1958, S. 97 – 103). Mit diesem Blatt scheint eine weitere Porträtstudie aus dem Louvre (Kat. S. 108, Nr. 260) unmittelbar zusammenzugehören, welche außerdem eine von gleicher Hand geschriebene, gleichlautende Inschrift wie das Exemplar der Uffizien trägt. Ein drittes Blatt, mit Vasen- und Architekturstudien (Kat. S. 107, Nr. 241) erscheint mindestens für Polidoro diskutabel.

Bei den übrigen unter seinem Namen rubrizierten Zeichnungen handelt es sich nicht einmal in jedem Falle um eine Kopie nach Polidoro. Z. B. stellt das Blatt Nr. 288 eine Kopie nach Giulio Romano oder dessen nächstem Umkreise dar. Nr. 235 gibt eine Wiederholung von einem der Hell-Dunkel-Fresken Perinos del Vaga in der Sala Paolina der Engelsburg. Nr. 239 ist eine Nachzeichnung nach dem Loggienfresko „Die Flucht Jakobs“. Der unter den Nummern 236 – 38 angeführte Meerwesenfries könnte schon ins 17. Jh. gehören. Bei den unter Nr. 243 und 244 angeführten Stücken haben wir es sogar mit zwei Originalzeichnungen von Pirro Ligorio zu tun, auf denen je ein Herrscherpaar aus dem Hause d'Este dargestellt ist und die beide in den Zusammenhang eines Fassadenprojektes für den Innenhof des Castello Estense in Ferrara gehören. (Einzelheiten darüber bei David R. Coffin, Art Bulletin 37, 1955, S. 168 mit Anm. 9). Darüber hinaus kann hier noch ein weiteres Exemplar aus dieser Serie von Herrscherporträts angeführt werden, das sich im Stuttgarter Kupferstichkabinett befindet (Abb. 3) und auf Grund einer nachträglichen Sammlerinschrift am unteren Rande irrtümlich mit Vertretern des braunschweigisch-lüneburgischen Hauses in Beziehung gesetzt war (Inv. Nr. C 61/959; 196 x 120 mm; Reproduktion mit frdl. Genehmigung der Württ. Staatsgalerie).

Ohne hier noch auf weitere Einzelheiten hinsichtlich der übrigen Zeichnungen eingehen zu können, sei wenigstens an einem Beispiel gezeigt, wie man sich eine eigenhändige Vorzeichnung Polidoros für ein Fassadenfresko wird vorzustellen haben. Es sei dafür jene prachtvolle Rötelzeichnung aus der école des Beaux-Arts in Paris ausgewählt. (Inv. Nr. 283; 203 x 193 mm; Zuschreibung durch Popham und Pouncy bestätigt), wo die auf einen Sockel erhobene Figur Jupiters, den Adler zur Seite, von Opfernden verehrt wird (Abb. 4). Ein Motiv, das vielleicht in einem der zahlreichen Zyklen mit Opferdarstellungen Aufnahme gefunden hat.

Die aufgeführten Stiche nach Polidoro lassen wir im einzelnen beiseite, da sie eine detaillierte Sonderbehandlung erfordern. Zumindest hätte man im Katalog statt der wenig brauchbaren Angabe des Aufbewahrungsortes für die jeweils vorgelegten Ab-

züge eine kurze Bestimmung nach den beschreibenden Verzeichnissen, etwa von Bartsch, erwarten dürfen. – Schließlich ist es bei einer ganzen Reihe von Stichreproduktionen nach Polidoro nicht einmal sicher, ob es sich dabei um Fassadendekorationen handelt. Letzteres gilt besonders für die Listennummern 272 – 276 und 280, während das unter den Nummern 261 – 268 vorgeführte „Libro de diversi trophei“ mit seinen locker über die Fläche ausgebreiteten Formen wahrscheinlich überhaupt nichts mit Polidoro zu tun hat. Auch bei dem unter Nr. 279 angeführten Frontispiz von 1590 dürfte es sich um eine eigene Erfindung des ausführenden Stechers Cherubino Alberti handeln.

Bei einem Ausblick auf die römische Fassadenmalerei in der Nachfolge Polidoros wird durch die Quellen ihre fortgesetzte Ausübung das ganze 16. Jh. hindurch ersichtlich. Im 17. Jh. tritt dann das die gesamte Außenarchitektur beherrschende Bildprogramm immer mehr zurück. Jedoch bleibt die Aufnahme einzelner Szenen in den Zusammenhang der jetzt primär auf die Wirkung der architektonischen Mittel abgestimmten Fassade, zumal die Anbringung gemalter Wappen, auch weiterhin üblich. Einen interessanten Beitrag zu dieser Entwicklung gibt der Katalog in einem Appendix (S. 99 – 104), wo die Nachrichten und Dokumente für Malereien an römischen Kirchenfassaden, wiederum nach den Rioni geordnet, zusammengestellt sind.

Was an voll ausgereiften Lösungen des 16. Jh. heute noch zu fassen ist, steht deutlich in Zusammenhang mit der durch Polidoro wesentlich begründeten Tradition. – Dies gilt z. B. für die Raffaellino da Reggio zugeschriebene, noch relativ gut erhaltene Malerei an dem Hause Via del Pellegrino n. 66 (Kat. S. 60, Tf. XXV) und ebenso für dessen Dekoration an der Casa di Francesco da Volterra in der Via della Stelletta (Kat. S. 32/33), welche in der Ausstellung erstmals auch im Gesamtprospekt durch eine Zeichnung aus der Slg. Weld (England) veranschaulicht werden konnte (Kat. Tf. VI). – Nachzutragen ist bei dieser Gelegenheit ein bisher nicht lokalisierbarer Fassadenentwurf Perinos del Vaga im Cabinet des Dessins im Louvre (Inv. Nr. 602) mit Herrscher-szenen und einem Schlachtenbild im Zentrum, worüber das Papstwappen Pauls III. neben drei Kardinalswappen erscheint.

Zu den berühmtesten Fassadendekorationen dieser Zeit gehört zweifellos Taddeo Zuccaris 1548 ausgeführte Bemalung der „Casa di Domenico Mattei“ (Kat. S. 80) mit Ereignissen aus dem Leben des Furius Camillus. Die Bedeutung dieser bei Vasari ausführlich beschriebenen Darstellungen wäre durch ein genaueres Eingehen auf die Vedute Federico Zuccaris (Kat. Tf. XXX) aus dessen Palast an der Spanischen Treppe leicht näher zu erläutern gewesen (vgl. W. Körte, Der Palazzo Zuccari in Rom, Leipzig 1935, S. 68 – 70). Außerdem vermißt man die für Detailfragen wichtige Vorzeichnung Federicos zu jener Vedute in der Albertina (Inv. Nr. 575). Vor allem aber wäre der im Zeichnungskatalog des Ashmolean Museums in Oxford (Bd. II, 1956, Nr. 752 S. 401, pl. CLXX) unternommene Versuch anzumerken, in einem eigenhändigen Blatt Taddeos mit der Darstellung von Camillus, der sein Geschenk an Apollo aus der Beute von Veji bestimmt, einen Entwurf für jene verlorene Dekoration zu erkennen. Zu erwägen wäre hier ebenfalls die versuchsweise angenommene Beziehung zwischen den Fresken

am Pal. Mattei und einem weiteren Blatt Taddeos aus dem Britischen Museum (Inv. Nr. 1952-1-21-73) mit der von einer gleichnamigen Komposition Polidoros abgeleiteten Goldwägung des Brennus auf dem Kapitol (siehe Burl. Mag. XCIX, 1957, S. 162 und Fig. 30).

Angesichts der großen Seltenheit solcher direkt faßbaren Vorzeichnungen hätte man sich auch die Gelegenheit nicht entgehen lassen sollen, eine bereits von Voss erkannte Figurenstudie Pellegrino Tibaldi's aus dem Berliner Kupferstichkabinett für die dem Corso Vittorio Emanuele zum Opfer gefallene Fassade am Vicolo Savelli n. 24 (Kat. S. 60) in die Ausstellung einzubeziehen (vgl. Jahrb. d. Preuß. Kunstsln. 34, 1913, S. 299, nicht 209, Abb. 2).

Den in der zweiten Hälfte des 16. Jh. einsetzenden Umschwung vom Chiaroscuro zur farbigen Behandlung des Fassadenfreskos repräsentiert die noch heute an Ort und Stelle erkennbare und im Katalog gebührend berücksichtigte Malerei Federico Zuccaris an einem Hause gegenüber von S. Eustachio (Kat. S. 72). Solchen verhältnismäßig gut belegbaren Beispielen stehen andere gegenüber, von denen wir zwar eine bildliche Überlieferung besitzen, bei denen jedoch die Künstlerfrage bislang völlig ungeklärt ist, obwohl man auch hier bei näherer Beschäftigung zweifellos weiterkommen würde (siehe im Katalog S. 50 – Via Giulia n. 79; S. 93 – Via di S. Matteo in Merulana). Erstaunlich ist es z. B. auch, wie wenig bisher über die Ausführung der alttestamentlichen Szenen an der Rückfront des Pal. Massimo (Kat. S. 55) bekannt ist. Man ersieht daraus, wie viele neben den hier angeschnittenen Fragen weiterhin offen bleiben.

Dennoch ist durch den Katalog eine Fülle wichtigen, bisher schwer zugänglichen Materials zur weiteren Bearbeitung bereitgestellt. Gleichzeitig ist mit der hier vorgenommenen Aufteilung ein Gerüst geschaffen, das für einen künftigen Ausbau geeignet erscheint. In jedem Falle aber dürfte es für den Benutzer des Katalogs ratsam sein, die angegebenen Quellen erneut kritisch zu prüfen und mit der Möglichkeit von Ergänzungen zu rechnen.

Rolf Kultzen

DIE PARISER AUSSTELLUNG „QUELLEN DES 20. JAHRHUNDERTS“

Die sechste große repräsentative Ausstellung des Europa-Rates (Katalog 410 Textseiten, 1346 Objekte), die unter dem Titel „Les sources du XX^e siècle“, 1884 – 1914, bis Ende Januar in Paris zu sehen war, also vom Spätimpressionismus über art nouveau (resp. Jugendstil) bis zu den Anfängen der Fauves und des deutschen Expressionismus reichte, unterschied sich grundsätzlich von den vorausgehenden dadurch, daß sie so weit in die Gegenwart vorstieß, daß sie trotz sorgsamster Vorbereitung naturgemäß nicht im gleichen Maße ein abschließendes historisches Bild zu geben vermochte, da ihr mehr der Charakter eines propagandistischen Manifestes eigen war. Das vorausgeschickt, sind ihr instruktiver Wert und die Umsicht der Durchführung gar nicht genug zu loben. Gerade das Hauptanliegen dieser europäischen Veranstaltungen: die Aufzeigung der gleichgerichteten geistigen Antriebe in allen Ländern und der besondere Anteil der einzelnen Nationen, trat in dieser Epoche besonders hervor, so

daß sie nunmehr besser gewürdigt zu werden vermag. Besonders erfreulich für uns, daß zum erstenmal auf internationalem Felde auch unsere Kunst mit besten Werken vertreten war (die vorzügliche Auswahl besorgten Kurt Martin und Siegfried Wichmann) und so der deutsche Beitrag überraschend deutlich und positiv in Erscheinung trat.

Offen bleibt eine andere Frage: ob diese durchaus eigene, zeitlich richtig abgegrenzte Epoche wirklich die „Quellen“ dessen aufzeigt, was heute den inzwischen noch weit einheitlicheren internationalen Kunststil auszeichnet. Zumindest seit 1945 hat auch auf künstlerischem Gebiet eine ganz neue Weltepoche begonnen, die auf grundsätzlich anderen Voraussetzungen beruht, wenn sie gewiß auch nicht völlig den Zusammenhang mit den vorausgehenden Jahrzehnten leugnet. Am besten also werden wir den vorgeführten Werken gerecht, wenn wir sie nicht allein als Vorbereitung auf die Gegenwart betrachten, sondern als eine Zeit des Aufbruchs, die zugleich auch die Erfüllung der von ihr angestrebten Ziele gebracht hat. Dieser Blickpunkt wird besonders dadurch nahegelegt, daß seither zwar eine Verbreiterung gleichgerichteter Tendenzen sichtbar geworden ist, die eigenwüchsigen stilbildenden Persönlichkeiten aber nicht zahlreicher, sondern offensichtlich geringer geworden sind. Ähnliches gilt vielfach auch in Bezug auf die großen Meister jener Zeit selbst, die noch in die unsrige hineingelebt haben: nur selten haben sie in der Folgezeit, sondern gerade in ihren Anfängen ihr Bestes geleistet. Ein erschreckendes Beispiel für viele: der in seinen frühen Jahren recht bedeutsam den Jugendstil repräsentierende Däne Jens Ferdinand Willumsen, dem Germain Bazin nicht mit Unrecht einen Platz neben Odilon Redon zuweist, versandet später, obwohl in Paris lebend, bis zur Trivialität. Wir wissen, daß auch bei einigen der deutschen Expressionisten Vergleichbares zu beobachten ist.

Will man aber bis zu einem gewissen Grade den vorbereitenden Charakter gelten lassen, so darf dabei auch das Negative nicht vergessen werden: die Vereinsamung, die Lebensverzweiflung, der immer häufiger geübte Freitod, die geistige Umnachtung, von der manche gerade der Besten bedroht worden sind, und die mehr auf ein Ende als auf einen Anfang schließen lassen. Georges Seurat, der neben van Gogh und Gauguin mit seinem Divisionismus am deutlichsten einen neuen Aufbruch bezeichnet, hat zwar, wie die Ausstellung zeigt, zunächst eine begeisterte Schar von Gefolgsleuten gehabt (selbst Matisse geriet in jungen Jahren in seinen Bann, auch Munch und viele andere), doch haben dann nicht nur Pissaro, der nur kurz unter seinem Einfluß stand, sondern auch ein zunächst so konsequenter Pointillist wie der Italiener Gaetano Previati ausdrücklich vor ihm als Vorbild gewarnt, ja seine Methode offen einen Irrweg genannt. Die Anregungskraft des „Erfinders“ freilich und sein persönliches Genie werden dadurch nicht angetastet. Auch so erregende und eine Zeitlang äußerst bedeutsame neue Ansätze wie der italienische Futurismus, selbst der Kubismus eines Picasso und Braque sind relativ kurze Intermezzi geblieben, wenn auch unterirdisch länger nachwirkend. Endlich sollte man es sich auch eingestehen, daß van Goghs sich vorbereitende geistige Zerrüttung in manchen seiner spätesten Bilder zu einem Nachlassen der künstlerischen Kräfte führt, daß auch Gauguins Ende

schließlich ein künstlerisches Scheitern bedeutet. Daß von den beiden schwedischen Hauptmeistern, Carl Fredrik Hill und Ernst Josephson, ausschließlich Arbeiten aus der Zeit ihrer Umnachtung gezeigt wurden, ist charakteristisch. Gerade die Zeichnungen der Letztgenannten, in der übrigen Welt immer noch nicht genug bekannt und gewürdigt, sagen nichts gegen die hohe künstlerische Qualität: es ist die Zeit, in der, wie kaum in einer anderen, Genie und Wahnsinn nahe beieinander wohnen. Die Reihe ließe sich noch lang fortsetzen. Überall erweist es sich, daß der Durchbruch des Überwirklichen, die fortschreitende Zersetzung der Realität, die schwersten Opfer gekostet hat. Notwendige Opfer, gewiß, auch im Lebenswerk der „Gesunden“ wie Munch und Ensor erkennbar, jedoch die Epoche nicht nur in ihren Erfolgen, auch in ihren Begrenzungen bezeichnend.

Die schöne, aber etwas spärliche Vertretung der damals (nach 1884) noch tätigen großen französischen Impressionisten war für das besondere Thema nicht sehr ergiebig. Renoir hat wenig für diese neue Zeit zu sagen, Degas schon mehr, doch gaben gerade die beiden ausgestellten Bilder wenig Aufschluß. Den alten Monet aber, der noch bis 1926 gelebt hat, mit seinen zauberhaft atmosphärischen Spätwerken als Vorläufer einer bewußt abstrahierenden Kunst umzudeuten, bleibt abwegig. Einzig Cézanne – aber er ist ja nur sehr bedingt ein „Impressionist“ – erweist sich in seiner ruhig wachsenden Stetigkeit, die künstlerische Realisierung als eine echte Neuschöpfung der Natur zu vollziehen, als eine ewig währende Quelle – trotz aller mehr oder weniger mühsamen Nachfolge noch heute und wohl noch für lange Zeit nicht voll auszuschöpfen. Schade, daß er zwar gut, aber nicht ganz so strahlend repräsentiert war, wie es hätte sein können.

Überhaupt die „Nachfolge“! Die Großen sind unnachahmbar. Die berühmte Schule von Pont-Aven wirkt neben ihrem Meister Gauguin ziemlich kümmerlich. Sérusier bleibt ein unschöpferischer Nachahmer, das große Programm-Bild „Madeleine au bois d'amour“ von Emile Bernard, der so vielen ein verständnisvoller Freund gewesen ist, wirkt heute in seiner platten Vergegenwärtigung schon antiquiert, fast ein wenig lächerlich. – Außerordentlich eindrucksvoll tritt Toulouse-Lautrec hervor, neben Seurat der zweite Meister eines echten neuen Aufbruchs. An verschiedenen Stellen hängen von ihm Bilder, Zeichnungen und vor allem Plakate, die mit ihrer nur scheinbar improvisierten, in Wahrheit pointiert ausdrucksvollen flächenhaften Farbigkeit überall maßstäblich wirken, vor allem auch heimlich gegenwärtig in den Räumen mit den kunstgewerblichen Manifestationen der Zeit.

Ein ziemlich heterogener Saal hat seinen etwas skurrilen Mittelpunkt mit einer Berglandschaft des schon genannten Dänen Willumsen, die Malerei teppichartig flach, der in Metall ausgestanzte Rahmen mit Jugendstilornamenten und sich schlängelnden Bergegeistern, oben gar begrenzt durch ebenfalls plastisch gearbeitete Bergspitzen. Ihr hätte eine der Berglandschaften Hodlers gegenübergestellt werden sollen statt dessen wenig glücklicher, nur dreifiguriger Fassung des „Tag“, und sehr vermißt man die in den neunziger Jahren entstandene „Nacht“, die schon damals bei ihrer Ausstellung in Paris berechtigtes Aufsehen erregt hatte. Sie ist im besten Sinne ein Programm-Bild

mit ihrer den Alpdruck des träumereichen Schlafs symbolisierenden Ausdruckskraft. Moreau wirkt heute, mit Verlaub zu sagen, kitschig. Böcklin fehlte – er ist wesentlich bedeutender. Angenehm war die klangvolle Zusammenordnung kleiner Bilder von Puvis de Chavannes mit einem schönen Segantini. Es bleibt bedauerlich, daß solche aufschlußreichen Konfrontierungen im weiteren Verlauf der Ausstellung zu Gunsten von Ländergruppen wieder aufgegeben waren.

Als große und freudige Überraschung wirkte hier in Paris die glanzvolle Repräsentation von Edvard Munch mit neun Gemälden und 14 gut gewählten, unvergleichlichen graphischen Arbeiten. Hier kündigt sich das neue Jahrhundert machtvoll an, wenn auch die Franzosen ihn als visionären Außenseiter nur eben gelten lassen. Das hätte vielleicht vermieden werden können durch Einreihung eines der ganzfigurigen Porträts, am besten durch das Gruppenbild der vier Söhne des Dr. Linde, das auch Munchs vorzügliche „peinture“ ausweist, jenes Gruppenbild par excellence, das sich allen anderen der Ausstellung gegenüber als überlegen gezeigt hätte, etwa dem steifen, modisch-pointillistischen des Belgiers van Rijsselberghe und auch dem „Hommage à Cézanne“ von Maurice Denis, das ohne eigene Kompositions-idee den Vorbildern von Fantin-Latour folgt. Im gleichen Saal wie Munch fällt dessen Altersgenosse, der Belgier James Ensor, obgleich seine Malerei wesentlich differenzierter (französischer) ist, doch bei der Darstellung symbolhaltiger Szenen gegen ihn ab, zumal sein viel diskutiertes Riesenbild, der „Einzug Christi in Brüssel“ von 1888, mit stark sozialistischem Einschlag und mit seiner unübersichtlichen Figurenfülle – *mouvements désordonnés, exquise turbulence* – im Ganzen als mißlungen bezeichnet werden muß. Die ausdrucksvolle, groteske Maskenhaftigkeit einzelner Köpfe deutet auf Nolde voraus. Schmerzlich fehlen die Finnländer Axel Gallén und Helene Schjerfbeck, die schon in ihren Frühwerken Munch recht nahe kommt.

Die Engländer hatten außer Aubrey Beardsley (gut zusammenstimmend mit Thomas Theodor Heine) – wenig beizutragen. Warum wohl fehlte Whistler? Sickert dagegen steht, ebenso wie seine mit Recht fehlenden größeren deutschen Zeitgenossen, allzu unselbständig und verspätet unter dem Einfluß der französischen Impressionisten. Auch der Österreicher Romako gehört eigentlich nicht hierher, jedenfalls nicht mit den ausgestellten, ziemlich konventionellen Damenbildnissen, viel eher mit seiner leider nicht gezeigten originellen Komposition mit dem Admiral Tegethoff von leicht surrealistischen Charakter. Ein Höhepunkt dagegen waren fünf gut gewählte Frühwerke von Kokoschka (und einige seiner eminenten Zeichnungen), denen Arbeiten des heute so stark überschätzten Egon Schiele ziemlich wirkungslos angegliedert waren. Der gemeinsame große Lehrer Gustav Klimt, mehr Anreger und Stilexponent als Maler von Rang, war etwas hart und doch nicht ganz ungerecht als Wandschmuck in einen der Kunstgewerbe-Räume verbannt. Es sei hier angemerkt, daß ähnlich wie Romako und Sickert auch der begabte, frühverstorbene Belgier Evenepoel besser in einem anderen Zusammenhang gezeigt werden würde: in einer oft geforderten, niemals realisierten Ausstellung der Nachwirkungen des Naturalismus und Impressionismus in den außerfranzösischen Ländern. Neben Evenepoels bezauberndem Damen-



Abb. 1 Anonymus Kopist, 16. Jhdt. (Rom): Fassadenzeichnung, Paris, Ecole des Beaux-Arts



Abb. 2 Anonymer Kopist, 16. Jhdt. (Rom): Statuen römischer Kaiser.
Turin, Biblioteca Reale



OTHO. XIX OTHONIS
XVI FILIVS

*Sup. Luitpoldi
1540*

CAROLVS VICTOR
HENRICI XXII
FILIVS

*Sup. D. 1540 et 1541
allg. d. 1543*

Abb. 3. Pierre Ligier: Estensische Fürstenporträts. Stuttgart, Staatsgalerie



Abb. 4 Polidoro da Caravaggio: Jupiter, von Opfernden verehrt.
Paris, École des Beaux-Arts

porträt mit weißem Federhut von 1897 aus englischem Privatbesitz – eine selten gesehene echte Entdeckung – hätten dann auch Bildnisse wie die des Schweden Josephson (aus seiner gesunden Zeit!), etwa das der Frau Ruben (Göteborg), den ihnen gebührenden Platz.

Die stärkste Aufmerksamkeit der meisten Besucher haben wohl die fünf nebeneinander gelegenen Räume des Untergeschosses erweckt, die zu bequemem Vergleich die Nabis (resp. Spätimpressionisten), die Künstler des „Blauen Reiter“, die Werke des Kubismus, die der Fauves und abschließend die deutschen Expressionisten enthielten. Bei aller persönlichen und nationalen Verschiedenheit wird hier die Gemeinsamkeit des neuen Aufbruchs um die Jahrhundertwende zum unvergeßlichen Erlebnis.

Im ersten dieser mittelgroßen Säle ergibt sich, jedenfalls innerhalb der gebotenen Auswahl, eine künstlerische Überlegenheit Vuillards über den allgemein stärker gefeierten Bonnard, der zwar spürbar auf den Schultern der älteren Impressionisten steht, namentlich Renoirs, aber doch matter und konventioneller bleibt, während jener auf sehr eigene Weise die neu gewonnenen Wirkmittel des getupften Farbauftrags und eine flächenhafte Ausbreitung seiner Kompositionen zu überzeugender Vollendung bringt, namentlich in seinen kleineren Gemälden und seiner farbigen Graphik. Neben solchen Meisterwerken steht Maillols große Leinwand der „Frau mit dem Sonnenschirm“ als unzulänglicher Versuch (um 1896) im Anschluß an die Nabis, vor allem die Malerei von Maurice Denis, dessen zarte Durchseelung er nicht erreicht und im Leer-Dekorativen stecken bleibt. Auch der bei uns wenig bekannte, früh verstorbene Niederländer Rik Wouters ist hier eingereiht. Eine große Komposition „Fleurs d'anniversaire“ läßt dem Thema nach an Corinth denken, ist aber weniger vehement empfunden, unter dem Einfluß von Cézanne farbschön und harmonisch. Daneben fallen seine Skulpturen ab, etwa die gleich am Eingang der Ausstellung groß herausgestellte (auch schon in Köln gezeigte), monumental gedachte, aber etwas kleinbürgerlich geratene (schon dem Thema nach!) Frauenfigur „Soucis domestiques“ von 1913. Man braucht nur an Barlachs drei Jahre früher entstandene „Sorgende Frau“ zu denken, um sich darüber klar zu werden, wieviel schlackenloser er es versteht, das Alltägliche ins Symbolische zu erheben. Er ist mit drei bedeutenden Werken an anderer Stelle gut vertreten, wohl zum erstenmal in Paris.

Uns will die Repräsentation der deutschen Kunst in zwei Sälen als ein Triumph des Expressionismus neben der gewiß wesentlich harmonischer gestimmten, aber doch vielfach leicht traditionell ermüdeten der Franzosen erscheinen. Die Lebensleistung von Marc, Macke und vor allem des breit und bedeutend repräsentierten Kandinsky treiben die Entwicklung mächtig voran. Sie wirken wie Fanfarenstöße. Daß Kandinsky in seinen halb und ganz abstrakten Frühwerken ein großartiges malerisches Furioso entwickelt, gibt ihm eine gewichtige Überlegenheit gegenüber den reinen Theoretikern, wie dem doch wohl überschätzten Mondrian, von Malewitsch ganz zu schweigen. Er bleibt einer der größten Pioniere zu Anfang unseres Jahrhunderts. Marcs ganz abstrakte „Kämpfende Kräfte“, explosiv und farbenglühend, zeigen ihn am Ende seines Lebens auf verwandter Linie. Sehr erwünscht, daß in unmittelbarer Nachbarschaft von

Macke und Klee auch drei Arbeiten des Schweizers Moilliet zu sehen waren, des dritten Genossen der berühmt gewordenen Reise nach Tunis von 1914. Gerade in der äußerlich ähnlichen, bei Macke jedoch viel sichereren und kräftigeren Farbkomposition bleibt er entschieden hinter diesem zurück. Klees Bedeutung läßt sich in den Werken bis 1914 noch nicht voll ablesen. Daß auf einer abschließenden Querwand Delaunay eindrucksvoll herausgestellt wurde, ist äußerst sinnvoll, da er wohl von allen Franzosen derjenige gewesen ist, der auf die Deutschen den größten Einfluß ausgeübt hat.

Die brennende Frage, die uns Deutsche besonders interessiert, ob etwa unsere Expressionisten, die Künstler der Brücke vor allem, den gleichen Rang halten wie die „Fauves“, könnte in zwei aufeinander folgenden Sälen entschieden werden, stünden wir der ganzen Bewegung nicht zeitlich noch allzu nahe und bestünden nicht auf beiden Seiten schwer zu überwindende nationale Vorurteile. Es darf schon als eine gewisse stillschweigende Anerkennung gebucht werden, daß Jean Cassou im Katalog-Vorwort nicht vom Einfluß der Franzosen auf die Deutschen spricht, sondern von einem gleichzeitigen Nebeneinander. In der Tat war der Gesamteindruck des deutschen Saales in der Konzentration des Besten überwältigend. Neben Kirchner und Nolde traten die anderen ein wenig in den Schatten, wenn auch ihr persönlicher Beitrag gut erkennbar blieb. Liegt der Unterschied zu den Franzosen vor allem darin, daß sie eine malerisch undifferenziertere, „barbarischere“ Sprache führen? Gewiß sind sie die eigentlich „Wilden“, verglichen mit den Franzosen, die sich selbst diesen Namen gegeben haben. Ihre Ausdrucksgewalt, ihre temperamentvolle Farbigkeit sind von romanisch geschulten Augen – und dazu gehören ja auch manche Deutsche – schwer zu würdigen. Trotzdem fühlte man in Paris, daß der Augenblick ihrer allgemeinen Weltgeltung unmittelbar bevorsteht. Namentlich Kirchner mit seiner geistvoll komprimierenden und doch so blühenden Pinselführung gewinnt schon heute seinen sicheren Platz neben den viel rationaleren, klug abwägenden Kompositionen von Matisse. Daß dessen „Coiffure“ von 1907 (auch ein wichtiges Jahr für Kirchners Entwicklung), wohl das schönste Gemälde des Fauves-Saales, heute Besitz der Stuttgarter Staatsgalerie ist (aus der Slg. Moltzau in Oslo), erfüllt mit Genugtuung. Rouault bleibt trotz des schönen malerischen Reichtums seiner Frühbilder hinter Nolde zurück, gerade auch im religiösen Bereich. Vlaminck, guter französischer Durchschnitt, wird international überschätzt. Wenn die dekorativ so liebenswerten Frühbilder von Derain und Dufy manchem Deutschen nicht so viel zu sagen haben wie die Pionierleistungen der gleichzeitigen Brücke-Künstler, so mag das an jenen nationalen Vorurteilen liegen. Ganz deutlich aber machte ein Vergleich eines annähernd gleichen Themas bei van Dongen („Fatima et sa troupe“) – er gehört trotz niederländischer Geburt ganz zur École de Paris – und bei Nolde („Kerzentänzerinnen“) den auch qualitativ bezeichnenden Unterschied: dort ein harmonisch müdes Teppichgewebe, hier ein Bewegungsrhythmus von bestrickender Gewalt. Sehr erfreulich, daß ein schöner Akt von Erbslöh aus unverdienter Vergessenheit gezogen wurde; es hätte auch eine der kubistisch beeinflussten frühen Landschaften von Kanoldt dazugestellt werden sollen. Beide Künstler bedeuten einen Brückenschlag von der deutschen zur französischen Malerei. Schade,

daß Paula Modersohns bedeutendes Gemälde einer Bäuerin von 1906 auch hier wieder zu Unrecht als ein Anhängsel der Expressionisten auftritt, ihre Entwicklung ist schon abgeschlossen als jene beginnen. Sie hätte reichhaltiger vertreten sein sollen (etwa auf Kosten Pechsteins, der sich immer mehr als der Geringste erweist) und würde an anderer Stelle, z. B. in der Nähe der so viel flaueren französischen Gauguin-Nachfolge, stärkere Wirkung getan haben. Zu bedauern bleibt endlich, daß im Gegensatz zu den bei den französischen Malern auch gezeigten plastischen Versuchen (Gauguin, Matisse, Modigliani) keine entsprechenden Beispiele der deutschen Expressionisten ausgestellt worden sind, sie hätten einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur „periode nègre“ ergeben.

Von einzigartiger Schönheit war der Saal mit den kubistischen Arbeiten von Picasso, Braque und Juan Gris (Léger konnte sich daneben nicht behaupten). In ihnen manifestiert sich beides: das Destruktive wie das Aufbauende, eines der schönsten Beispiele der Harmonisierung ambivalenter Kräfte. Man ahnt es, daß dieser kurze Augenblick der Entwicklung einmal als das maßstäbliche Experiment für die ganze Epoche empfunden werden wird, in dem auch Cézannes Vorbild lebendig weiter wirkt. Auch hier ist ein Äußerstes geleistet, aber das Konstruktive und das rein Malerische halten sich die Wage. Was zu seiner Geburtsstunde noch als pathologisch mißverstanden werden konnte, erscheint heute als das geniale Zusammenrücken heterogener Strebungen aus der Tiefe verschütteter Bewußtseinssphären. Immer dann, wenn Kräfte des Verstandes und des Gefühls zusammenwirken, schlägt Frankreichs große Stunde.

Ist diese Zeit des Übergangs keine große Zeit der Plastik gewesen? Die Ausstellung könnte diesen Eindruck erwecken und gewiß wirkt das vorwiegend malerische 19. Jahrhundert noch bis in die Anfänge des nächsten hinein. Eigentlich nur zwei Namen von hohem Rang bezeichnen die entscheidenden neuen Strömungen: Georges Minne und Wilhelm Lehmbruck, ersterer leider nicht seiner Bedeutung entsprechend, der andere vorzüglich vorgeführt (wenn auch nur mit späten Bronzegüssen). Minne wiederbelebt gotische, Lehmbruck manieristische Tendenzen. Maillol wirkte mit seiner berühmten „action enchainée“ von 1906, trotz des meisterhaft bewältigten plastischen Volumens, in unmittelbarer Nachbarschaft von Lehmbruck mehr wie der Abschluß einer abgelaufenen als der Beginn einer neuen Epoche. Brancusi und Archipenko waren nur andeutend vertreten. Die expressive Plastik von Epstein und Boccioni hat keine weltweit wirkenden Kräfte entwickelt, erst Zadkine hat sie später zur Blüte gebracht. Ein großartiger Gedanke war es, Rodins Balzac von 1898 als erstes Kunstwerk ganz an den Anfang der Ausstellung zu stellen, denn mit dem beliebten Schlagwort einer impressionistischen Plastik ist seiner beide Jahrhunderte beherrschenden Wirkung nicht Genüge getan. Die fast gegen die besonderen Stilmittel sich kraftvoll durchsetzende Monumentalität und sein Vorstoß vom Naturalismus zur symbolhaltigen Gestalt ist eine echte „Quelle“ alles dessen, was in der Folgezeit nach ihm und durch ihn sich entwickelt hat. Gerade dieses Denkmal erwies sich auch als eines der ranghöchsten Werke der Ausstellung, unendlich zukunftsweisender als die Arbeiten des um mehr als zwanzig Jahre jüngeren Maillol.

Wenn auch manche Hängung und Anordnung aus Not oder Nonchalance nicht völlig geglückt war, immer wieder blitzten geniale Kombinationen auf, so schon die Idee, den Besucher durch ein Eingangstor der Pariser Metro von Hector Guimard, einem typischen Beispiel von „art nouveau“, in die Ausstellung einzuführen und neben den Balzac von Rodin ein Riesenphoto des Untergeschosses des Eiffelturmes zu zeigen. So war man sofort „im Bilde“, um was es hier ging. Auch darüber war man gleich eingangs verständigt, daß die Architektur und die arts décoratifs gleichberechtigt die zur Diskussion gestellte Epoche mit zu repräsentieren hatten. Diese große, vielschichtige Abteilung verdiente eine eigene Abhandlung, doch können wir uns auf Andeutungen beschränken, da ihre Demonstration schon viel beachtete und viel besprochene Vorläufer gehabt hat, durch die große Jugendstil-Ausstellung in Zürich und vor zwei Jahren durch einen ähnlichen Versuch in München. So sehr haben wir uns daran gewöhnt, die Wiederentdeckung dieser noch kurz zuvor bspöttelten neuen stilbildenden Versuche als das entscheidende Quellgebiet aller neueren europäischen Kunst anzusehen, daß fast schon vor ihrer Überschätzung gewarnt werden muß. Wir Älteren, die ihre Hochblüte und ihren raschen Verfall noch miterlebt haben, neigen vielleicht allzusehr dazu, trotz allen genialen Elans die modischen Grenzen zu sehen, auch ihre heimliche Verbindung mit historischen Elementen. Ihr vorläuferhafter Wert ist dennoch nicht zu überschätzen und auch nicht ihre Bedeutung in Bezug auf die Absicht des Europa-Rates, die Querverbindungen über alle Nationen hin richtig abzuschätzen. Hier war die Sammeltätigkeit besonders bewundernswert bis hin zur Schule von Chicago mit Jenny, Sullivan und F. L. Wright, vielleicht mit Ausnahme der Wiener Werkstätte, die nicht genügend zu ihrem Recht kam. Oft wurde im kleinsten Gebrauchsgerät die durchgehende Tendenz zum Gesamtkunstwerk erkennbar. Der Katalog, schwer wie eine Bibel, wird gerade auch für diesen Teil der Ausstellung noch auf lange Zeit ein grundlegendes Handbuch bleiben.

Nur auf zwei selten so klar hervorgetretene Persönlichkeiten sei besonders hingewiesen. Dem mit 41 Objekten gezeigten Schotten Charles Rennie Mackintosh, tätig als Architekt, Entwerfer von Möbeln, Wandbehängen und kunsthandwerklichen Gegenständen aller Art, gebührt eine immer deutlicher erkennbare Führerstellung innerhalb der ganzen Bewegung. Nicht so sehr die geschwungene Linie des Jugendstils ist charakteristisch für seine konstruktiven Erfindungen als ein völlig neues, antibarockes Gefühl für Gliederung und Proportion. So sehr auch bei ihm ein neuer Sinn für das Praktisch-Nützliche obwaltet, sprechen doch eigenwillige ästhetische Vorstellungen mit, die sich schließlich als Grundelemente des ganzen künstlerischen Zeitstils erweisen. Offenbar auf ihn gehen die gewaltig überlängten (und doch immer graziösen) Stuhllehnen zurück, die keineswegs einem praktischen Bedürfnis entsprechen. Kündigt sich nicht hier schon in den neunziger Jahren etwas von dem an, was in Lehmbrucks über schlanken Gestalten, zunächst als antinaturalistisch befremdend empfunden, heute als ein legitimes Mittel zur Spiritualisierung uns ganz vertraut geworden ist? Die offenen und geheimen Verbindungen zwischen der sog. hohen und der angewandten Kunst –

Trennungen, die uns heute schon als überholt erscheinen – sind immer noch nicht genügend erforscht.

Ganz neu lehrt uns die Ausstellung auch die als abstrus verschrienen Architekturen und dekorativen Ausschweifungen des Spaniers Antonio Gaudi werten. Gewiß, er ist ein extremer Fall. Doch tritt hier zum erstenmal in neuerer Zeit wieder die Baukunst als „Kunst an sich“, fast ganz losgelöst vom praktischen Zweck, hervor. Stark im heimischen Barock wurzelnd, bleibt doch die expressive Form immer verbunden mit einer hohen konstruktiven Logik. So sehr auf den ersten Blick die ausrufende Phantastik frei zu wuchern scheint, fügt sie sich doch ein in ein streng geplantes Gesamtkonzept. Es können freilich die schönen Großphotos nur eine beschränkte Vorstellung vermitteln von den z. T. unvollendet gebliebenen Märchenbauten in Barcelona, die im Lauf der Zeit immer stärkere Aufmerksamkeit beanspruchen werden beim Studium der Übergangszeit zur Gegenwart.

Die Ausstellung entläßt uns mit einer beunruhigenden Frage: Was ist aus jenem Quellgrund weiterhin erwachsen? Wir müssen die Beantwortung schuldig bleiben, obwohl die Veranstalter sie sich gewünscht haben werden und jeder einzelne Besucher sie sich stellen wird. Doch ist die Dominante unseres inzwischen voll erblühten Jahrhunderts aus so großer Nabsicht viel zu unsicher zu ermitteln, um mehr als vage und sehr subjektive Vermutungen zu äußern. Jedenfalls wäre es verfrüht, sie jetzt schon durch eine ähnlich umfassende Ausstellung der Gegenwartskunst zu präjudizieren. Hüten wir uns vor einer Überforderung unseres historischen Urteilsvermögens, das schon die Pariser Ausstellung auf eine kaum zu bewältigende Probe gestellt hat.

Carl Georg Heise

REZENSIONEN

EBERHARD RUHMER, *Francesco del Cossa*. München, Verlag F. Bruckmann, 1959. 100 Seiten und 123 Abbildungen.

Nach der Tura-Monographie (1958) und mehreren einschlägigen Aufsätzen aus seinem Forschungsgebiet der ferraresischen Frührenaissance-Malerei hat Eberhard Ruhmer eine parallele Monographie über Cossa vorgelegt. Im Aufbau der Darstellung ähnlich und sorgfältig ausgestattet (auch mit einigen guten Farbtafeln) scheint das Buch durch sein kleineres Format sinnbildlich einen Abstand der Bedeutung beider Künstler auszudrücken. Beinahe etwas enttäuscht erkennt man: Der mit 42 Jahren verstorbene Cossa war kein früh verlöschendes Genie, vielmehr ein eigenwilliger, mitunter sprunghafter, kultivierter und sensibler Künstler zweiten Ranges, dessen Wirken R. einzugrenzen bemüht ist, ohne puristisch Möglichkeiten auszuschließen, für die Gewißheit einstweilen nicht zu erreichen ist. So entsteht trotz schwerer Verluste – besonders unter den Monumentalwerken – ein vielfältiges Bild von Cossas Tätigkeit, das am stärksten durch den Umstand beeinträchtigt wird, daß Ercole Roberti (den R. ebenfalls monographisch behandeln will) häufig Arbeiten des nachlassenden Cossa fertiggemalt hat. Der Hauptwert dieser seit Longhis systematischen Untersuchungen zur „Officina

Ferrarese" wichtigsten Behandlung des Themas liegt in der dokumentarischen und stilistischen Nachprüfung einzelner Zuschreibungen, über die kurz berichtet werden soll. Im Buche sind sie infolge einer wenig zweckmäßigen Trennung von chronologischem Werkverzeichnis und Bemerkungen zu den Abbildungen etwas mühsam zu kollationieren.

Von Frühwerken – vor den Fresken im Palazzo Schifanoia – ist nur die Madonna in Halbfigur mit Engeln in Washington eindeutig. Die Johannes-Geburt in Lugano ist vielleicht eine Anfänger-Arbeit. Die „Muse Euterpe“ in Budapest (nicht ihr Gegenstück!) könnte weit eher ein Jugendwerk Cossas sein als die sog. Prudentia der Slg. Strozzi in Florenz, in der Turas Einfluß übermächtig scheint. Als „das erste erhaltene Meisterwerk Cossas“ betrachtet R. den Berliner „Herbst“, eine Erkenntnis, der man sich kaum mehr verschließen kann; er stammt vielleicht aus dem Palast von Sassuolo, jedenfalls ebenso wenig wie die anderen erhaltenen „Allegorien“ aus Belfiore. Ausführlich handelt R. über die – was Cossas Anteil betrifft – 1469/70 gemalten Monatsbilder im Palazzo Schifanoia. Von den fünf dort unter Turas Leitung tätigen Künstlern – außer Tura: Cossa, Cicognara (über diesen Nachträge von R. in Pantheon 1960, 254 ff.), Baldassare Estense und ein Anonymus – schuf Cossa an der Ostwand des Salone „März“, „April“ und große Teile des „Mai“. Sie stellen nach dem Abgang der Garganelli-Kapelle in Bologna die umfangreichste und bemerkenswerteste Hinterlassenschaft des Meisters dar. Zeitlich und stilistisch am nächsten kommt ihnen das Marmorfragment des flach gearbeiteten Grabsteins des Organisten Trombetti in Modena, den R. trotz des abgetretenen Zustandes überzeugend Cossa zuweist, sogar was die Ausführung betrifft. Auch das vorzügliche Jünglings-Bildnis in Lugano gehört in diese Periode. Später hat sich Cossa, soweit wir sehen, ausschließlich der religiösen Malerei zugewandt. Es sind die Namen weniger Altarwerke, mit denen die erhaltenen Tafeln – vielfach hypothetisch – verbunden werden, wozu R. jeweils klar Stellung nimmt: Dem im Werke Cossas einzigartigen Dresdner Verkündigungsbild aus der Osservanza in Bologna werden außer der Predella (von Cicognara?) die Täfelchen mit den weiblichen Heiligen in Lugano und die Kreuzigungsgruppe in Washington zugeordnet. Zu den drei Haupttafeln des Griffoni-Altars (aus S. Petronio in Bologna) mit einzelnen Heiligen (in London und Mailand) gehören möglicherweise ebenfalls ein paar kleine Tafeln in Privatbesitz, nach R. jedoch keinesfalls die beiden kostbaren Kniefiguren der hl. Lucia und Liberalis (oder Florian) in Washington. Bei der hervorragenden Predella im Vatikan gibt R. genau die von Cossa bzw. Roberti herrührenden Teile an. Den großartig herben letzten Stil des Malers vertritt das Altarbild aus der Mercanzia in Bologna mit den thronenden Figuren der Madonna zwischen Johannes Ev. und Petronius; 1474 – wenige Jahre vor seinem Tode – entstanden, beweist es noch einmal eine erstaunliche Potenz.

Andererseits bezeugen auch die überkommenen Werke, was die Urkunden über die Erfolge des eifrigen Roberti als Vollender Cossa'scher Aufträge melden. In diesem Zusammenhang interessiert besonders das mächtige Altarbild einer S. Conversazione aus S. Lazzaro in Ferrara, das in Berlin 1945 zugrunde ging und dessen Stileigenart

aus einer solchen Doppelauteurschaft gedeutet wird. Robertis Fertigkeit, die Grenzen zu verwischen, müßte da ebenso hoch eingeschätzt werden wie bei dem Bildnispaar von Giovanni II. Bentivoglio und Ginevra Sforza in Washington, für das R. dieselbe Lösung vorschlägt. Es ist hier noch ein Gesichtspunkt zu berücksichtigen. „Über den großen malerischen und plastischen Einzelleistungen darf nicht vergessen werden, daß diese eigentlich nur die Ausnahmen in einer künstlerischen Produktion sind, die unermüdlich, vielgestaltig, in den unterschiedlichsten Techniken und für die mannigfaltigsten Bedürfnisse wirkte. Die Entwurfsarbeit für Graphik und Kunstgewerbe . . . bildet gleichsam Cossas künstlerischen Alltag“ (S. 29). Es ist kein geringes Verdienst, daß auch diese Seite seiner Tätigkeit ausführlich zu zeigen versucht wird: Der Zusammenarbeit mit dem Bildhauer Antonio di Gregorio entstammen die reizvollen Reliefputten am Hauptportal des Palazzo Schifanoia und wahrscheinlich die Grabfigur des Domenico Garganelli. Am deutlichsten wird die Entwurfsarbeit in Glasfenstern und -fragmenten, meist aus Bologneser Kirchen, faßbar; charakteristische Madonnen- und Engeldarstellungen, Jünglingsköpfe, ein Johannes auf Patmos in Landschaft sind treffende Belege. Sgraffiti an der Kirche der Madonna di Galliera und Intarsien am Chorgestühl von S. Petronio zu Bologna, Majolikateller mit figürlichem Dekor, Holzschnitte und die E-Serie der sog. Tarocchi des Mantegna lassen sich zwanglos auf Vorzeichnungen von Cossa zurückführen. Leider konnte jedoch auch R. keine Handzeichnungen auffinden, die er ohne Fragezeichen als „Cossa“ zu präsentieren wagte.

Wilhelm Boeck

OTTO BENESCH, *The Drawings of Rembrandt. First complete Edition in six volumes.* London, The Phaidon Press (1954 – 1957).

(3. Teil)

B. 922, Abb. 1133. *Kreuzabnahme*, Berlin. B. vermutet, daß die Zeichnung „at the end of 1652, or still more probably in the earlier part of the year 1653“ entstand. Solch eine scharfe Datierung auf stilkritischer Basis scheint uns im Falle des späten Rembrandt nicht möglich. Lugts Datierung „um 1650 – 55“ (*Cat. Louvre*, Nr. 1138) stimmt in gewissem Sinne mit B.s Auffassung überein, läßt aber eine größere Spanne und ist vorzuziehen (s. auch unsere Bemerkung zu B. 652).

B. 926, Abb. 1136. *Beweinung*, München. Gehört zu den Münchener Imitationen (s. auch unsere Bemerkung zu B. 578).

B. 928, Abb. 1139. *Susanna im Bade*, Lwów. Zum ersten Male in der Rembrandt-Literatur erwähnt durch Lugt und „um 1646 – 50“ datiert (*Cat. Louvre*, Nr. 1184).

B. 929, Abb. 1140. *Christus erscheint Magdalena*, Dresden. B. erwähnt wohl, daß Hofstede de Groot und Valentiner das Blatt „by far too early“ („um 1638“ und „um 1645“) datierten, aber nicht, daß Lugts Auffassung („um 1650“, *Cat. Louvre*, Nr. 1139) seiner Meinung („um 1653“) näher kommt.

B. 958, 967, 968 und 972, Abb. 1170, 1171, 1181, 1182 und 1186. *Potifars Frau beschuldigt Joseph, Taufe des Eunuchen, Grablegung*, München. Gehören zu den Münchener Imitationen, s. unsere Bemerkung zu B. 578.

B. 988, Abb. 1202. *Isaak und Rebecca*, Slg. Kramarsky. Entstand wahrscheinlich nach 1660 (s. unsere Bemerkungen im Kat. der Ausst. *Rembrandt Drawings from American Collections*, New York-Cambridge 1960, Nr. 76). Eine spätere Datierung dieser Zeichnung bedeutet, daß auch B. 989, Abb. 1203, und B. 991, Abb. 1204, *Josef knieend vor Pharaon*, Berlin, und *Jakob mit dem blutigen Rock*, Rotterdam, um 1660 – 65 entstanden, wie auch Valentiner meinte (*Art Quarterly* 1951, S. 347).

B. 993, Abb. 1206. *Noli me tangere*, nicht in der Slg. Lugt, sondern Van der Waals, Heemstede. Wie H.-M. Rotermund auseinandergesetzt hat, hat Maria Magdalena Christus in dieser Zeichnung schon erkannt, im Gegensatz zu B. 537, Abb. 669 (Amsterdam), wo sie ihn noch als den Gärtner betrachtet (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XV, 1952, S. 104, 120).

B. 1000, Abb. 1214. *Studienblatt*, Weimar. Wir verstehen nicht, warum B. die Darstellung des Greises, der durch zwei Männer gestützt wird, als Studie für die Gruppe im linken Vordergrund der Radierung *Die drei Kreuze* von 1653 (Bartsch 78, H. 270) ablehnt. Hind hat es richtig gesehen, Münz war auch dieser Meinung; ein Vergleich lehrt, daß Zeichnung und Radierung sich nur so zueinander verhalten können. B. meint, daß der Stil der Zeichnung nicht dem der Jahre 1652 – 53 entspricht, sondern eher dem Stil von 1655. Stilistisch steht die Zeichnung aber B. 920, Abb. 1131 (*Verspottung Christi*, Morgan Library), die B. „um 1652 – 53“ datiert, ganz nahe.

B. 1015, Abb. 1228. *Populus Lenas zieht einen Kreis um König Antiochus Epiphanes*, Nachlaß Valentiner, Raleigh, N. C. Von fremder Hand farbig laviert.

B. 1029, 1030 und 1031, Abb. 1243 bis 1246. *Anbetung der Könige*, München. Gehören zu den Münchener Imitationen (s. unsere Bemerkungen zu B. 578).

B. 1032, Abb. 1247. *Darstellung im Tempel*, Rotterdam. Die Zeichnung ist gewiß eine Studie für die Radierung Bartsch 50, H. 279, wie auch B. meint. Die Radierung gehört wahrscheinlich zur gleichen Gruppe wie das *Emmausmahl* (Bartsch 87, H. 282) und die *Kreuzabnahme* (Bartsch 83, H. 280), beide 1654 datiert, und entstand jedenfalls vor 1655, da das Gemälde Abraham van Dycks, das diese Radierung voraussetzt, 1655 datiert ist (nicht 1651, s. K. G. Boon, Kat. Ausst. *Rembrandt Eisen*, Amsterdam-Rotterdam 1956, Nr. 100). Die Zeichnung ist in der gleichen Art und auf demselben Papier ausgeführt wie die gezeichnete Vorstudie für die Radierung des *Emmausmahles* (Amsterdam, B. A 66, s. unsere Bemerkung dort). Die *Darstellung im Tempel* entstand also auch um 1654. B. datiert die Zeichnung aus stilistischen Gründen um 1657 – 58 (schaltet aber den wichtigsten Anhaltspunkt, A 66, aus) und verankert dadurch die Datierung der Radierung der *Darstellung* am Ende der fünfziger Jahre. – Für die Literatur über diese Zeichnung s. auch Kat. Ausst. *Rembrandt Tekeningen*, Rotterdam-Amsterdam 1956, Nr. 220; hinzuzufügen sind die Bemerkungen Sumowskis, 1957/58, S. 226, und Rosenbergs, 1959, S. 115.

B. 1049, 1058, 1059 und 1060, Abb. 1266, 1268, 1276, 1277 und 1278. *Beweinung, Studien für das Claudius-Civilis-Gemälde*, München. Gehören zu den Münchener Imitationen (s. Bemerkung zu B. 578).

B. 1075, Abb. 1291. *Alter Mann, in einem Lehnstuhl sitzend*, Wien. („Um 1650 – 51“). Die Zeichnung ähnelt zwei anderen Kreidestudien in Wien so sehr, daß wir keinen Grund sehen, sie von diesen zu trennen (B. 715 und 721, Abb. 858 und 867, „um 1646“ und „um 1647 – 48“).

B. 1107 bis 1129, Abb. 1326 bis 1350 und 1352. *Weibliche Akte*, München und anderswo. Wir können Rosenbergs Darlegung (1959, S. 115) im allgemeinen beistimmen, möchten aber B. 1109, 1110 und 1111 (Abb. 1332, 1328 und 1329) nicht definitiv als Imitationen streichen, sondern vorläufig nur mit einem Fragezeichen versehen. Auch B. 1124, 1125 und 1126 (Abb. 1346, 1347 und 1350), die Rosenberg nicht nennt, müssen wohl als fraglich betrachtet werden. B. 1108, 1112, 1113 und 1114 (Abb. 1327, 1330, 1331, 1336, 1334 und 1335) sind wohl sicher Imitationen. B. 1115, Abb. 1333 (Slg. Von Hirsch) ist durch eine andere Hand laviert worden.

B. 1172, Abb. 1398. *Jan Six schreibend*, Paris. S. unsere Bemerkung zu B. 1358.

B. 1173, Abb. 1400. *Lesender Mann am Fenster*, München. Lugt führt diese Zeichnung in einer Gruppe von Zeichnungen auf, die er als Schülerarbeiten betrachtet; von den durch Lugt genannten Blättern (*Cat. Louvre*, Nr. 1286) scheinen uns B. 1094 und 1163 (Abb. 1313 und 1386, beide Stockholm), die B. als eigenhändig betrachtet, dieselben, für Rembrandt fremdartigen Stilelemente zu haben. Vielleicht wäre es besser, diese Zeichnungen vorläufig als eine fragliche Gruppe aufzuführen. Auch B. 1092 und 1093 (Abb. 1311 und 1312, beide London) möchten wir zu dieser Gruppe rechnen.

B. 1177, Abb. 1397. *Selbstbildnis*, Wien. Durch fremde Hand grau laviert, wie B. anfänglich auch meinte (*Mitt. d. Ges. f. verv. Kunst* 1932, S. 30).

B. 1199, Abb. 1424. *Stehender Inder*, Cambridge, Mass. Durch spätere Hand „verschönert“ (s. Kat. Ausst. *Rembrandt Drawings* . . ., New York-Cambridge, 1956, Nr. 63).

B. 1225, Abb. 1444. *Landschaft mit Bauernhaus und Pferd*, Groningen. Die Zeichnung kann wohl nicht ein „sketch (in reverse) preparatory to the etching of 1650, Bartsch 224, H. 241“ genannt werden. Das Motiv der Radierung, das auch aus B. 1226 und 1227 bekannt ist, ist dem der Zeichnung wohl verwandt, aber doch ein anderes. (Die Radierung ist wahrscheinlich nicht 1650, sondern 1652 datiert; s. Biörklund und Barnard, Nr. 52-A I, und K. G. Boon, Kat. Ausst. *Rembrandt EtSEN*, Amsterdam-Rotterdam 1956, Nr. 80).

B. 1227, Abb. 1452. *Bauernhäuser an einem Weg*, Oxford. Es ist nicht deutlich, was B. mit der Aussage meint, daß diese Zeichnung ein „preparatory drawing“ sei für die Radierung Bartsch 213, H. 242. Radierung und Zeichnung stellen dasselbe Motiv dar, aber von verschiedenen Standpunkten gesehen. Entweder schuf Rembrandt die Radierung nach der Natur oder er benutzte eine andere Zeichnung, die dann verschollen

wäre, als direkte Vorlage für seine Radierung. S. auch unsere Bemerkung zu B. 1272 bis 1274.

B. 1238, Abb. 1467. *Hütte und Scheune an einem Wege*, Slg. Lessing J. Rosenwald. Durch fremde Hand grau laviert.

B. 1239, Abb. 1465. *Blick über „Het IJ“*, Chatsworth. S. Bemerkung zu B. 1358.

B. 1267, Abb. 1494. *Landschaft mit dem „Huys met het Toorentje“*, Slg. von Hirsch. Die Identifikation des Hauses mit dem der Radierung Bartsch 223, H. 244, verdanken wir Hind (*British Museum Quarterly* VII, 1932/33, S. 63).

B. 1272, 1273 und 1274, Abb. 1499, 1500 und 1503. *Bauernhaus unter Bäumen*, Rotterdam, Berlin und Cambridge. Diese Zeichnungen und die Radierung von 1652 (Bartsch 222, H. 263) stellen dasselbe Motiv naturgetreu dar, in jedem Falle von einem anderen Standpunkt aus gesehen. Wahrscheinlich hat Rembrandt die Radierung (im ersten Zustand eine reine Kaltnadelarbeit!) ebenso nach der Natur auf die Platte gezeichnet wie die Zeichnungen auf dem Papier (auch Lugt vertritt die Auffassung, daß Rembrandt nach der Natur radierte: *Mit Rembrandt in Amsterdam*, 1920, S. 91, 132). Die Zeichnungen können nur als Vorbereitungen der Radierung betrachtet werden im Sinne vorhergehender Auseinandersetzungen des Künstlers mit demselben Motiv.

B. 1288, Abb. 1516. *Hütten unter Bäumen*, Kopenhagen. Rembrandt hat an verschiedenen Stellen mit dem scharfen Ende des Pinselstiels in die nasse Tinte gekratzt, um mehr Licht in die Zeichnung zu bringen.

B. 1300 und 1301, Abb. 1530 und 1531. *Tore der Stadt Rhenen*, Paris und Chatsworth. S. unsere Bemerkung zu B. 828.

B. 1307, Abb. 1537. *Häuser am Wasser*, New York. Solche Häuser kann Rembrandt auch in der Provinz Noord Holland gesehen haben, z. B. in Zaandijk. Jetzt findet man sie noch auf Marken.

B. 1308a, Abb. 1539. *Flußlandschaft*, Kopenhagen. Rembrandt zeichnete den Horizont erst niedriger und korrigierte diesen mit Weiß.

B. 1358, Abb. 1593. *Blick über „Het IJ“*, Rotterdam. B. datiert diese Zeichnung „um 1655 – 56“, die so verwandte Skizze in Chatsworth (B. 1239, Abb. 1465) „um 1650 – 51“. Beide Skizzen wurden auf dem „Diemerdijk“ an nur wenig voneinander entfernten Punkten gezeichnet; das jenseitige Ufer des Flusses ist in demselben Maßstab wiedergegeben, die Farbe der Tinte, das Papier und der Zeichenstil sind in beiden Blättern gleich, so daß wir keinen Grund sehen, sie zeitlich voneinander zu trennen. B. 1358 muß überdies tatsächlich bei derselben Gelegenheit entstanden sein wie die Zeichnung im Louvre, *Jan Six schreibend* (B. 1172, Abb. 1398), da, wie B. beobachtet, dasselbe große Segelboot an derselben Stelle verankert liegt. Wahrscheinlich entstanden die drei Blätter, wie Lugt für B. 1172 vorgeschlagen hat, um 1650 – 53.

B. 1376, Abb. 1610. *Petrus und Johannes heilen den Lahmen*, Turin. Die Zeichnung ist, wie B. richtig beobachtet, von zwei Künstlern gezeichnet worden, sie kann aber nicht als eine von Rembrandt korrigierte Schülerzeichnung betrachtet werden. Zunächst wurde die Komposition als ein Ganzes gezeichnet, unter Einbeziehung der Architektur, die nur mit wenigen Linien angedeutet wurde. Eine zweite, schwächere Hand hat mit

einer Tinte, die etwas grauer ist, die Zeichnung „vervollständigt“; sie fügte in den Figuren Linien hinzu und schraffierte die Architektur. Die Linien, die B. als Korrekturen betrachtet, sind mit derselben dunkleren Tinte gezeichnet wie die ganze ursprüngliche Komposition.

Addenda 10, Abb. 1717. *Predigt Johannes des Täufers*, Privatsammlung, Wien. Wie Sumowski (*Rembrandt erzählt das Leben Jesu*, Berlin 1958, S. 193, Nr. 30) und Rosenberg (1959, S. 118) auch schon meinten, ist die Zeichnung eher eine freie Wiederholung des Bildes in Berlin (Br. 555).

Kopien

C 38 (Bd. IV). *David schneidet ein Stück von Sauls Mantel ab*, Paris. Die Zeichnung hat nicht die Merkmale einer Kopie und muß doch eher als eine Schülerzeichnung betrachtet werden, wie Lugt meint (*Cat. Louvre*, Nr. 1237).

C. 92 (Bd. VI). *Christus heilt den Blinden*, Rotterdam. Die grauen Lavierungen sind von anderer Hand als die braunen; die Zeichnung wurde, bis B. sie Rembrandt absprach, richtig als eine Arbeit Rembrandts betrachtet.

Zuschreibungen

A 3, A 5, A 7, A 9 und A 12, Abb. 580, 578, 576, 579 und 577. *Sitzende junge Frauen*, Amsterdam, Aschaffenburg, Brüssel, Budapest und London. Wir sehen keinen Grund, diese so qualitätvollen Blätter anzuzweifeln. A 3, A 5, A 9 und A 12 stehen Zeichnungen wie B. 253 und 254 sehr nahe. Die Zeichnung in Budapest (A 9, Abb. 579) ähnelte ursprünglich der in der Sammlung Lugt (B. 253) noch mehr als in ihrem heutigen Zustand, da sie durch eine spätere Hand, hauptsächlich unten und in der linken unteren Ecke, „vervollständigt“ wurde (Müller Hofstede machte mich, wenn ich mich nicht irre, zum erstenmal auf diesen Umstand aufmerksam). B. ist hier viel Widerstand begegnet: Van Regteren Altena betrachtet A 3, A 7 und A 9 (*Oud-Holland* 1955), Van Gelder A 3, A 5, A 7 und A 9 (1955, S. 396), Rosenberg A 7, A 9 und A 12 (1956, S. 69–70) als Arbeiten Rembrandts. (Rosenberg datiert A 7 am Ende der vierziger Jahre, was wohl zu spät ist. A 9 und A 12 werden auch von Lugt als Rembrandt-Zeichnungen genannt: *Cat. Louvre*, Nr. 1150 und 1171.)

A 4, Abb. 593. *Bildnis eines Negers*, Slg. Van Eeghen. Diese Zeichnung, die von Van Gelder und Van Regteren Altena als eine Arbeit Rembrandts angesehen wird, hat tatsächlich etwas Befremdendes. Bauch meint, daß Rembrandt mit schwarzer Kreide eine Rötelzeichnung von Lievens vervollständigte (*Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 1939, S. 250–251), Rosenberg (*Kunstchronik* 1956), daß die schwarzen Kreidestriche mehr Frische und Rembrandt-Charakter hätten als die roten, Benesch, daß das Gesicht auf unrembrandtische Weise modelliert sei. Das Brustbild muß aber von Anfang an mit roter und schwarzer Kreide gezeichnet worden sein, da man, wenn man sich die schwarze oder die rote Kreide der Zeichnung ganz fortdenkt, kein einheitliches Ganzes übrig behält – auch nicht im Sinne einer unvollendeten Zeichnung. Wir halten es für wahrscheinlich, daß das Bildnis, mit schwarzer und roter Kreide gezeichnet, ursprünglich einen mehr skizzenhaften Charakter hatte und später durch fremde Hand

mit schwarzer und roter Kreide überzeichnet wurde. Allem Anschein nach handelte es sich ursprünglich um eine Zeichnung Rembrandts, ausgeführt um 1630–31. – Für *Herkunft* und weitere Literatur s. den Kat. der Ausst. *Rembrandt Tekeningen*, Rotterdam-Amsterdam 1956, Nr. 17.

A 10, Abb. 581. *Studien eines Kindes und einer alten Frau*, Cambridge, Mass. Diese sehr schönen Studien wurden ohne Zweifel von Rembrandt gezeichnet; s. unsere Bemerkungen im Kat. der Ausst. *Rembrandt Drawings from American Collections*, New York-Cambridge 1960, Nr. 21.

A 25, Abb. 1024. *Frau ein Huhn haltend*, jetzt Slg. Van der Waals, Heemstede. B. ist zu Recht so positiv in der Bewertung dieses Blattes, daß man sich wundert, warum es bei den „Attributions“ aufgeführt ist.

A 33, Abb. 1028. *Stehender Schütze*, Kopenhagen. Gewiß eine Zeichnung Flincks aus dem Anfang der vierziger Jahre, wie auch B. für möglich zu halten scheint (auch Rosenberg betrachtet die Zeichnung als eine Arbeit Flincks, 1959, S. 116).

A 35a, Abb. 1037. *Allegorie* (besser wäre: *Satire*) auf die *Kunstkritik*, jetzt Slg. Silver, Chicago. B. betrachtet die Zeichnung als Schülerarbeit auf der Rembrandt *den tyt* 1644 schrieb; die Zeichnung ist aber ein Ganzes und alle Aufschriften sind von derselben Hand (nur *Rembrant* ist hinzugefügt). Wir sehen keinen Grund, die Zeichnung anzuzweifeln (s. auch für die Interpretation der Darstellung, Herkunft und weitere Literaturangaben, Kat. der Ausst. *Rembrandt Drawings from American Collections*, New York-Cambridge 1960, Nr. 41).

A 42, A 43, A 43a, Abb. 1043 bis 1045. *Christus und die Ehebrecherin, Beschneidung*, München. Gehören zu den Münchener Fälschungen (s. Bemerkungen zu B. 578).

A 59a, Abb. 1065. *Schlafendes Mädchen*, Wien. Scheint uns doch von Rembrandt gezeichnet zu sein (um 1640), obgleich im Gesicht etwas trocken.

A 63, Abb. 1643 und 1644. *Amme ein Kind haltend*, Amsterdam. Die Vorderseite des Blattes steht Zeichnungen wie B. 658, 659, 707 und 708 (Abb. 793, 797, 848, 849 und 850) so nahe, daß man auch diese Studie als eine Arbeit Rembrandts aus der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre betrachten darf (s. unsere Bemerkung zu B. 707 und 708). Die Studie auf der Rückseite muß als ein schnell hingeworfener Gedanke für eine Komposition, die erst später wieder aufgenommen wurde, aufgefaßt werden.

A 64, Abb. 1645. *Liegender Löwe*, Amsterdam. B. scheint an die Zusammenarbeit Rembrandts und eines Schülers zu denken. Die Vorder- und Rückseite dieser Zeichnung sind aber der anderen Studie eines Löwen in Amsterdam (B. 1216) so ähnlich, daß beide als Arbeiten Rembrandts anzusehen sind.

A 66, Abb. 1646. *Das Emmausmahl*, Amsterdam. Diese Zeichnung, die durch B. Rembrandt abgesprochen wird, scheint sicher die Studie für die Radierung desselben Gegenstandes von 1654 (Bartsch 87, H. 282) zu sein. B. nennt die Radierung bei seiner Besprechung dieser Zeichnung nicht und erwähnt auch nicht die Darlegungen Van Regteren Altenas in *Kunstmuseets Aarsskrift* 1948/49, S. 180 ff. (laut Van Regteren Altena ist die Zeichnung nicht nur Studie für die Radierung, sondern die Radierung stand anfänglich der Zeichnung näher als in der endgültigen Fassung). Die Unklarheiten in

der Figur des Jüngers links entstanden durch Abänderungen und Korrekturen; daß die Beine Christi nicht dargestellt sind, könnte wohl durch die Annahme erklärt werden, daß Rembrandt sich den Tisch anfänglich mit einem Tischtuch gedeckt vorstellte.

A 71a, Abb. 1683. *Der ungehorsame Prophet*, Slg. Hartmann. B. zweifelt die Zeichnung nur leise und ungerne an. Er vergleicht sie mit Zeichnungen aus den sechziger Jahren und aus dem Ende der fünfziger Jahre und findet nicht dieselbe Klarheit. Die Zeichnung braucht aber u. E. nicht bezweifelt zu werden, da sie in der Zeichenweise, auch in den Formen der Hände und selbst in der Unklarheit der Beine und Füße, die B. beobachtet, Rembrandts Christus in *Gethsemane* in Hamburg (B. 899, Abb. 1111) in hohem Maße gleicht. Da B. 899 (s. unsere Bemerkung) wahrscheinlich um 1657 entstand, kann auch A 71a in die zweite Hälfte der fünfziger Jahre versetzt werden.

E. Haverkamp Begemann

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. März 1961; Arbeiten von Willi Kohl und von Seckendorf.

BERLIN Akademie der Künste. Bis 19. 3. 1961; „Expressionismus“, Literatur und Kunst 1910–1925 vom Deutschen Literaturarchiv im Schiller-Nationalmuseum, Marbach, zusammengestellt. – Gemälde und Graphik von Georg Tappert 1880–1957.

Kunstkabinett Elfriede Wirnitzer. Bis 18. 3. 1961; „Exotische Kunst“. Galerie Meta Nierendorff. Bis 20. 4. 1961; Ölbilder, Aquarelle und das graphische Werk von Otto Dix.

BOCHUM Städt. Kunstgalerie. 5. 3.–9. 4. 1961; Arbeiten von Constant und Sammlung Schulze-Vellinghausen.

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. Bis 26. 3. 1961; Gemälde, Aquarelle und Graphik von Hann Trier.

DUSSELDORF Kunstmuseum. Bis 3. 4. 1961; Bilder und Collagen von Laszlo Moholy-Nagy 1895–1946.

Kunstverein, Kunsthalle. 3. 3.–9. 4. 1961; Aktuelle Kunst, Bilder und Plastiken aus der Sammlung Dotremont.

Galerie Alex Vömel. Bis 31. 3. 1961; Kleine Skulpturen und Bildhauer-Zeichnungen.

ESSEN Museum Folkwang. 15. 3.–7. 5. 1961; Gedächtnisausstellung Lyonel Feininger 1871–1956.

FRANKFURT/M. Kunstverein und Kuratorium Kulturelles Frankfurt im Historischen Museum. 4. 3.–16. 4. 1961; Gedächtnisausstellung Wilhelm Lehmbruck.

FREIBURG/Br. Stadthalle. Bis 19. 3. 1961; Maler aus dem Kreis der ehem. Badischen Secession.

GENT Museum voor Schone Kunsten. Bis 26. 3. 1961; Het Landschap in de Nederlanden van Bruegel tot Rubens.

GÖRLITZ Städt. Kunstsammlungen. 19. 3.–23. 4. 1961; Gemälde und Graphik von Hans Jücher.

HAMBURG Museum für Kunst und Gewerbe. Bis 26. 3. 1961; Dänische Heimtextilien.

Museum für Völkerkunde und Vorgeschichte. März 1961; Arbeiten von Zora Matic.

HAMELN Kunstkreis. Bis 12. 3. 1961; Malerei und Graphik von Anton Leidl.

HAMM/Westf. Städt. Gustav-Lübcke-Museum. 5. 3.–9. 4. 1961; Plastik und Zeichnungen von Joachim Berthold.

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. Bis 3. 4. 1961; Arbeiten von Etienne Hajdu. Kunstverein. 12. 3.–16. 4. 1961; 122. Frühjahrsausstellung.

KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbeanstalt. 4.–26. 3. 1961; 9 Pfälzer Künstler stellen aus.

KARLSRUHE Bad. Kunstverein. Bis 19. 3. 1961; Bilder von Walter Grab, Zeichnungen von Willibald Kramm und Paul H. Nodnagel, Plastiken von Volkmar Haase und Karl Heinz Krause.

KASSEL Kunstverein im Städt. Kulturhaus. Bis 20. 3. 1961; Große Zeichner: Josef Hegenbarth, Paul Holz und Alfred Kubin.

KÖLN J. & W. Boisserée. 14. 3.–8. 4. 1961; Ölgemälde und Graphik von Karl Rödel.

LEIPZIG Museum der Bild. Künste. 3. 3.–16. 4. 1961; Künstler der DDR.

LINDAU/B. Haus zum Cavazzen und Rungesaal im Alten Rathaus. 19. 3.–26. 4. 1961; Ausstellung einer landschaftl. Berufsguppe Bildender Künstler.

LÜBECK Museum für Kunst und Kulturgeschichte. 18. 3.–23. 4. 1961; Max Beckmann (Slg. Günther Franke).

MANNHEIM Kunsthalle. 25. 3.-1. 5. 1961: Gemälde von Vieira da Silva.

MÜNCHEN-GLADBACH Städt. Museum. 13. 3.-30. 4. 1961: Gemälde von Johannes Driesch.

MÜNCHEN Galerie Schöningher am Odeonsplatz. März 1961: Gemälde, Aquarelle und Graphik von Zao Wou-Ki.

Graf. Kabinett Gebrüder Schöningher. März 1961: Christian Sepp u. Sohn. 100 kolorierte Vogelkupfer des 18. Jh.

Haus der Kunst. Bis Ende März 1961: Marzotto-Preis für Malerei 1960.

Kunst-Kabinett Klihm. 1.-20. 3. 1961: F. Medina. 12 Gouachen 1959-1960.

Pavillon "Alter Botanischer Garten". Bis 26. 3. 1961: Arbeiten von Reuther und Rosenbusch.

MÜNSTER/Westf. Kunstverein im Landesmuseum. 19. 3.-16. 4. 1961: „Jung-Westfalen 1961.“

OFFENBACH a. M. Klingspor-Museum. 17. 3.-5. 5. 1961: Gedächtnisausstellung Walter Tiemann - Carl Ernst Poeschel.

OSNABRÜCK Museum. Bis 15. 4. 1961: Moderne holländische Textilien und Gläser.

ROSENHEIM Städt. Kunstsammlung. 26. 3.-23. 4. 1961: Gedächtnisausstellung Hermann Groeber.

STUTTGART Staatsgalerie. 5. 3.-3. 4. 1961: Gemälde und Graphik von Fritz Heeg-
Erasmus. - Graphische Sammlung. 1. 3.-16. 4. 1961: Originallithographien in ausgewählten Drucken von Oskar Kokoschka.

Kunsthau Fischinger. 1.-30. 3. 1961: Ölbilder, Aquarelle und Lithos von Alfred Wais. Gedok. 10.-30. 3. 1961: Arbeiten von Alida Treichler.

Institut für Auslandsbeziehungen. Ab 5. 3. 1961: Gemälde und Graphiken von Franz Schunbach.

Kunsthöfle, Bad Cannstatt. 4. 3.-1. 4. 1961: Arbeiten von Hermann Hübsch.

Galerie Müller. 18. 3.-8. 4. 1961: Arbeiten von Otto Piene und Manfred Kage.

Kunsthau Schaller. Bis 25. 3. 1961: Ölbilder von Josef Mayrhofer.

Galerie Valentien. März 1961: Bauhaus-Grafik.

Bücherdienst Eggert. März 1961: Gouachen von Hanne Brenken.

ULM/D. Museum. 19. 3.-23. 4. 1961: Radierungen von Anton Heybroek. - 26. 3.-23. 4. 1961: Collagen von Kurt Schwitters.

TÜBINGEN Technisches Rathaus, Ausstellungssaal. 11. 3.-3. 4. 1961: Tierzeichnungen und Schieferreliefs aus Südafrika von Elly Holm.

WEIMAR Kunsthalle am Theaterplatz. Bis 26. 4. 1961: Arbeiten von Heinrich Burkhardt.

WUPPERTAL-ELBERFELD Galerie Parnass. Bis 17. 3. 1961: „Junge chinesische Maler“, Ölbilder. - 17. 3.-17. 4. 1961: Ölbilder und Pastelle von Max Ackermann.

ZÜRICH Graph. Sammlung der Eidgen. TH. Bis 30. 3. 1961: Moderne französische Graphik (Slg. Sigmund Pollag).

ZUSCHRIFT AN DIE REDAKTION

Am 27. Dezember 1960 wurde aus dem Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, ein wertvolles Bild von Jan Provoost gestohlen. Die kleine Holztafel hat folgende Maße: Höhe 33 cm, Breite 19 cm. Dargestellt ist Die Geburt Marias.

Das Bild stammt aus der Sammlung D. G. van Beuningen und ist als Nr. 32 auf Tafel 35 im Katalog dieser Sammlung abgebildet (Catalogue of the D. C. van Beuningen Collection by Dr. D. Hannema, Rotterdam 1949).

Es wird gebeten, jede Mitteilung, die zur Auffindung des Bildes führen kann, dem Direktor des Museums Boymans-van Beuningen zu melden.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, New York, N. Y. - Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Meiserstraße 10. Verlag Hans Carl, Nürnberg. - Erscheinungsweise: monatlich. - Bezugspreis: Vierteljährlich DM 5.25. Preis der Einzelnummer DM 2.-, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. - Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. - Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofbach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. - Bankkonto: Deutsche Bank AG., Filiale Nürnberg; Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). - Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.